
LOS HOMBRES de la historia
96
La Historia Universal
a través de
sus protagonistas
Goethe
Centro Editor de
América Latina
Anna María dell'Agli

LOS HOMBRES *de la historia* 96

La síntesis de naturaleza y de espíritu realizada por Goethe es, históricamente, un punto de llegada.

Luego de él, desde los románticos a los experimentadores de hoy, la conciencia moderna renunciará progresivamente a penetrar aquello que la realidad nos presenta en los fenómenos aislados y se replegará, como los primeros, en la interioridad del propio yo o, como los últimos, en el registro no partícipe de la presencia del objeto convertido en autónomo.

Totalidad y universalidad son, entonces, la marca del genio de Goethe y lo son - conviene destacarlo - también fuera de sus realizaciones artísticas o culturales.

El ansia de experimentar, de probar todas las cosas para comprenderlas y agregarlas a la armonía preestablecida del universo, caracteriza toda su vida y une en un único contexto las diferentes esferas de sus intereses y de sus actividades.

"Ya soy - dijo una vez - una pluralidad de seres, un conjunto que se llama Goethe" y esta afirmación puede indicar, en efecto, el correcto criterio de lectura de la obra goethiana.

Ante todo entonces, es necesario reconocerle plena autonomía a aquella "pluralidad de seres" que de tanto en tanto se expresa sin forzar el significado de cada creación en esquemas prefabricados, como con frecuencia ha hecho la crítica que, obedeciendo a las perspectivas de su propia época, ha avalado la imagen de un Goethe todo pasión o todo sabiduría, alemán auténtico o auténtico ciudadano del mundo.

Pero cuando se hace esto es preciso no olvidar de llevar nuevamente aquella multiplicidad de voces hacia el único centro espiritual del que parten y en el que se halla el secreto de una personalidad verdaderamente gigantesca.

Johann Wolfgang Goethe nació en Francfort del Meno el 28 de agosto de 1749. El 22 de marzo de 1832 la muerte lo sorprendió mientras descansaba en un sillón. Fueron sus últimas palabras: "Abrid los postigos, para que entre más luz".

Esta obra ha sido publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S.p.A. - Roma Milán.
Director Responsable: Pasquale Buccomino
Director Editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Michele Pacifico, Mirella Brini, Lisa Baruffi.

96 - Goethe - El siglo XIX: La Restauración
Este es el cuarto fascículo del tomo El siglo XIX: La Restauración (Vol. 2).
La lámina de la tapa pertenece al tomo El siglo XIX: La Restauración (Vol. 2), del Atlas Iconográfico de la Historia Universal.

Ilustraciones del fascículo Nº 96:
Falchi: p. 87 (1,2); p. 91 (4); p. 99 (8,9); p. 103 (2); p. 106 (1); p. 111 (1,2,3,4).

Traducción de Antonio Bonanno

Centro Editor de América Latina S. A.
Piedras 83 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e Hijos S. A. - Luca 2223, Buenos Aires, en Abril de 1970.

Goethe

Anna María dell'Agli

1749

Johann Wolfgang Goethe nace en Francfort del Meno el 28 de agosto, hijo de Johann Kaspar, rico burgués distinguido con el título de consejero imperial, y de Katharina Elisabeth Textor, afectuosamente llamada por familiares y amigos "Frau Aja".

1765-68

Frecuenta los cursos de jurisprudencia en la universidad de Leipzig. Amor por Ana Katharina Schönkopf. Escribe los *Neue Lieder* (Nuevas canciones) y el *Buch Annette* (Libro para Annette) y dos comedias: *Die Laune des Verliebten* (Los caprichos del enamorado) y *Die Mitschuldigen* (Los cómplices).

1768-70

Vuelto enfermo a Francfort, entra en contacto con el cenáculo pietista de Susana von Klettenberg.

1770-71

Completa en la Universidad de Estrasburgo los estudios de jurisprudencia. Encuentro con Herder. Amor por Friederiker Brion, hija del párroco de Sesenheim. Poesías a Federica. Colección de cantos populares.

1771-72

Se establece en Francfort como abogado. *Zum Shakespeare-Tag* (Para el cumpleaños de Shakespeare), *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen, dramatisiert* (Historia dramatizada de Godofredo von Berlichingen), *Von deutscher Baukunst* (Sobre la arquitectura germana). Además comienzo del *Faust* (*Urfaust*) e himnos en versos libres.

1772

Mayo-setiembre. Viaje a Wetzlar, sede del tribunal supremo del imperio. Encuentro con J. C. Kestner y su prometida Charlotte Buff.

1772-75

En Francfort. Amistad con Lavater, F. H. Jacobi, los hermanos Stolberg. Encuentro con Klopstock. Noviazgo con Lili Schönemann (1774). Primer viaje a Suiza (mayo-julio de 1775). Nueva versión del *Goetz von Berlichingen* (1773), *Mahomet; Prometheus, Satyros, Pater Brey.* En 1774 aparecen *Die Leiden des jungen Werthers* (Los dolores del joven Werther), la sátira *Götter, Helden und Wieland* (Dioses, héroes y Wieland), las poesías a Lili, los dramas *Clavigo* y, más tarde, *Stella.*

1775-1805

Llegada a Weimar (7 de noviembre de 1775), como preceptor del duque Carlos Augusto. En 1776 es nombrado consejero secreto de legación. En 1779-80 segundo viaje a Suiza. En 1782 el emperador lo distinguió con el título nobiliario. Desde 1776 a 1788 amistad con Charlotte von Stein. La actividad poética de la primera década weimariana, relativamente escasa pero muy importante, comprende: las poesías a Charlotte von Stein, las nuevas canciones del caminante, las baladas *Erlkönig* (El rey de los elfos) y *Der Fischer* (El pescador), los himnos *Gesang der Geister über dem Wasser* (Canto de los espíritus sobre el agua), *Grenzen der Menscheit* (Límites de lo humano) y *Das Göttliche* (Lo divino); la novela *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (La misión teatral de Guillermo Meister 1777-85), el drama *Iphigenie auf Tauris* (Ifigenia en Táuride, primera versión, 1779).

1786-1788

Viaje a Italia. Nueva versión de la *Iphigenie auf Tauris* (1787); finalización del *Egmont* (1788).

1788

Retorno a Weimar. Aislamiento. Relación con Christiane Vulpuis.

1790

Segundo viaje a Venecia. *Torquato Tasso, Faust. Ein fragment.*

1794-1805

Amistad con Schiller. *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (El noviciado de Wilhelm Meister, 1795-96), *Römische Elegien* (Elegías romanas, 1795), *Venezianische Epigramme* (Epigramas venecianos) (1796), *Xenien* (Dones hospitalarios, epigramas satíricos escritos junto con Schiller, 1797), *Hermann und Dorothea* (Germán y Dorotea, 1798), *Balladen* (Baladas, 1798), *Die Propyläen* (Los propileos, revista dedicada a las artes figurativas, 1798-1800), *Die natürliche fochter* (La hija natural, 1803), *Winckelmann und sein Jahrhundert* (Winckelmann y su siglo, ensayo, 1805).

1805

Muerte de Schiller.

1806

Batalla de Jena. Matrimonio con Christiane.

1808

Encuentro con Napoleón en Erfurt. En tanto, aparecen *Faust. Erster Teil* (Fausto, parte I) y el drama *Pandora* mientras, inspirado por su amor por la adolescente Minna Herzlieb, el poeta compone los sonetos que se publicarán en 1815.

1809

Die Wahlverwandschaften (Las afinidades electivas).

1809-14

Versión y publicación de las tres primeras partes de la autobiografía *Dichtung und Wahrheit* (Poesía y verdad); la cuarta parte aparecerá recién en 1833.

1814-15

Viajes por el Rin y el Meno. Amor por Marianne von Willemer.

1816-17

Italienische Reise (Viaje a Italia).

1819

Publicación del *West-östlicher Divan* (Diván oriental-occidental).

1821

Wilhelm Meisters Wanderjahre (Año de peregrinaje de Wilhelm Meister); la segunda redacción es de 1829.

1823
J. P. Eckermann colaborador de Goethe. Desde 1823 a 1832 *Gespräche mit Eckermann* (Coloquios con Eckermann). Viaje a Marienbad y pasión por Ulrike von Levetnov, que inspiró la *Marienbader Elegie.*

1828
Novelle.

1830
Annalen.

1832
Faust. Zweiter Teil (Fausto, parte II; terminado en agosto de 1831). El 22 de marzo la muerte lo sorprende mientras descansa en un sillón. Sus últimas palabras fueron: "Abrid los postigos, para que entre más luz".

El genio y el tiempo

"Cuando yo tenía dieciocho años, también Alemania tenía dieciocho años". En el estrecho contexto de su charla con Eckermann, Goethe sólo intentaba poner de relieve, con esta afirmación, las diferencias entre la situación de la cultura germana en los tiempos de su juventud y la existente en el momento en que hablaba, en 1824, época ésta ya "totalmente realizada", época de formación aquella, abierta a infinitos experimentos, en la que todavía era posible "hacer algo". Sin embargo, en un contexto más amplio que abarque toda la experiencia goethiana, la frase —no por azar muy citada— adquiere su doble validez, que va mucho más allá de la óptica del anciano, naturalmente llevado a identificarse con el pasado a riesgo de malentender los problemas del presente. En el plano cronológico, para comenzar, efectivamente no hay duda de que la juventud de Goethe transcurrió en los años de la grave crisis que, al oponer a la visión racionalista del iluminismo una nueva imagen del hombre y del arte, llevó a la ruptura de la antiquísima tradición en la que hundía sus raíces comunes toda la cultura europea, y señaló el comienzo de la literatura moderna, de carácter individual y nacional. Si bien preparada por el prerromanticismo inglés y la revolución naturalista de Rousseau, la contestación de los contenidos y las formas de la civilización artística precedente halla justamente en Alemania —hasta entonces sólo espectadora y parcial consumidora de los resultados obtenidos por los otros países de Europa— su expresión más viva y completa, en un entrelazarse de experiencias diversas y a menudo antitéticas, pero todas dictadas por una común exigencia apasionada de renovación, es decir, por el deseo de instaurar una nueva relación entre la libertad abstracta del espíritu (que había sido la instancia nobilísima pero puramente interior y privada de comienzos del siglo XVIII) y la urgencia de la acción concreta, impuesta por la cambiada realidad histórico-social (sentimiento de una comunidad nacional suscitada por las empresas de Federico II, naciente conciencia de sí misma de la burguesía).
Esta sustancial unidad de objetivos auna más de lo que puede parecer las opuestas soluciones propuestas, desde el irracionalismo al rigor crítico de Lessing, desde la exaltación de los caracteres germanos por obra de Herder al descubrimiento winckelmanniano de la antigüedad clásica, desde el pathos religioso de Klopstock al ideal de armonía totalmente terrenal de Wieland. Y si la literatura alemana moderna nace justamente por la coexistencia de esos objetivos en aquellos prestigiosos veinticinco años que van desde 1750 a 1775 aproximadamente, Goethe es a su vez quien supo darle voz a todas las aspiraciones de su tiempo, no sólo llevándolas en forma singular a sus más altas expresiones, sino, más aún, resumiéndolas con la inigualable capacidad de síntesis de una personalidad de excepción. Y es aquí donde la coincidencia cronológica entre sus inicios y los de la gran poesía de su país cesa de ser tal y se torna coincidencia en un sentido mucho mayor, es decir, encuentro y relación orgánica entre un destino personal y las fuerzas que presiden la realización de la historia, identidad entre el genio y su tiempo. Ahora, coincidencia y afinidad son condiciones que se verifican fuera de toda lógica concatenación de causa y efecto, fuera y a menudo contra toda voluntad predeterminada: son, por así decirlo, estados naturales. Y es justamente en este plano natural, no en el estrictamente espiritual o cultural, que se debe considerar el fenómeno Goethe para medir cabalmente su excepcionalidad. En efecto, no existe prácticamente ninguno de los grandes temas de la espiritualidad moderna que no se halla presente en su obra, o ninguna de las grandes adquisiciones de la cultura europea. Pero él no llega a unos y otras mediante el trabajo crítico y la elección meditada; antes bien, mediante un movimiento instintivo de simpatía en el sentido etimológico de la palabra, es decir, gracias a una particular capacidad para participar en los fenómenos y de sentir con los mismos. Este vínculo natural con las cosas, que Thomas Mann no hesita en definir como "dependencia telúrica", se halla en la base del sentimiento goethiano de la vida, reforzado por la adhesión al panteísmo de Spinoza, pero anterior al mismo por su calidad de innato. Oscuramente presente en el niño que celebra su propio culto al sol, este vínculo telúrico se propondrá como reconocida visión del mundo en el momento en que las fuerzas conjuntas del amor y de la radiante primavera alsaciana revelen al joven la identidad de Dios y de la naturaleza. Y en el mismo momento, al descubrirse partícipe de esta totalidad, él se forjará una imagen de sí que no puede dejar de ser altísima, en la medida en que refleja la divinidad de la naturaleza en su más noble producto, en aquel hombre fuerte y privilegiado que es el genio.
El orgullo, la seguridad metafísica de sí mismo y del propio destino que derivan de la conciencia de este privilegiado, constituyen una componente determinante del ser goethiano, particuarmente evidente en las creaciones del período denominado genial, en el titanismo diferente pero siempre extremo de Götz, de Werther, de Prometeo. Pero así como en aquellos tiempos y en aquellos personajes, junto al ansia de poseer aflora el deseo de ser poseído (magníficamente expresado en el himno *Ganymed*) y el sentimiento de aristocrático aislamiento se resquebraja con la nostalgia por regresar al acuerdo con los sentimientos comunes (como en Werther o en el *Caminante*), así, progresivamente se clarifica



2



1

3

1. La familia Goethe en 1762.
Copia de H. Junker de la pintura
de J. C. Seekat.
Frankfurt am Main, Freies deutsches
Hochstift-Frankfurter Goethe
museum (Falchi).

2. La madre de Goethe, Catalina Elisabet
Textor Goethe. Óleo de G. O. May, 1776.
Freies deutsches Hochstift-Frankfurter
Goethemuseum, Frankfurt am
Main (Falchi).

3. El joven Goethe en la mesa de
trabajo. Dibujo de Goethe.

con el tiempo una segunda componente, más que opuesta, complementaria de aquélla, de modo tal que sólo de la fusión de ambas se desprende completa la visión que Goethe tuvo de sí; es decir, la conciencia de que el privilegio divino no es una gracia sino una investidura, por la que a menudo se paga un alto precio. Para utilizar la fácil expresión de uno de los mayores germanistas, "el favorito de los dioses... se sentía también víctima de los dioses, condenado a vivir la común condición humana —felicidad e infelicidad— en un plano tan elevado, que ya casi no parecía humano" (Mittner).

Concederle a un mortal tal ilimitada capacidad de sentir puede significar —como señaladamente lo ilustra el caso de Hölderlin— el desear destruirlo, un peligro al que Goethe se vio expuesto en más de una oportunidad (y también en su vejez), pero que logró evitar justamente gracias al profundo acuerdo que lo ligaba con los fenómenos de la naturaleza, en cuyas inmutables leyes reconocía una finalidad superior, si bien secreta. No en el goce autodestructor de sí podía, entonces, hallarse el sentido del favor que los dioses le concedieran, sino, en la integración por obra del espíritu de sus propias capacidades "naturales" hasta la obtención de una dimensión cumplidamente humana. No sólo la obra, sino toda la vida de Goethe procede en este sentido, en el grandioso esfuerzo de llevar a la conciencia del espíritu el misterioso y casi mágico vínculo que une su alma a las potencias cósmicas, en forma tal de convertirse, como él dijera, "de un oscuro producto de la naturaleza en un claro producto de *sí* mismo". Visto en esta luz, el sentimiento de la propia grandeza ya no es autocomplacencia sino respeto o, para utilizar la gran palabra del Goethe maduro, veneración (*Ehrfurcht*) por un destino que sobrepasa los límites de la existencia individual y reviste el valor de un símbolo.

La demostración más evidente de esta visión simbólica que Goethe tuvo de sí se halla contenida en la autobiografía, pero la conciencia de representar un caso excepcional que justamente por su ejemplaridad se torna representativo y universalmente válido es el fundamento de todo su arte. En efecto, él no hace más que expresarse, no describe más que sus propias experiencias en una serie de escritos que son, según su célebre definición, fragmentos de una gran confesión. Pero justamente por el absoluto desinterés que, como en los sucesos de la naturaleza, preside esta confesión, la misma adquiere una validez que escapa a todo límite de tiempo y de espacio y que se convierte en lección de vida, ilustración del camino ideal de la humanidad, tanto más convincente porque no está hipotetizada en forma abstracta sino experimentada concretamente: el poeta de la experiencia vivida se transforma inconscientemente en pedagogo y el hijo de la naturaleza se hace pregonero de los más altos valores del espíritu.

Personalidad y creación artística

La síntesis de naturaleza y de espíritu realizada por Goethe es, históricamente, un punto de llegada. Luego de él, desde los románticos a los modernos experimentadores de hoy, la conciencia moderna renunciará progresivamente a penetrar aquello que la realidad nos presenta en los fenómenos aislados y se replegará, como los primeros, en la interioridad del propio yo o, como los últimos, en el registro no partícipe de la presencia del objeto convertido en autónomo e incomprensible.

Pero también observada en el ámbito de su tiempo, como el fruto de una tendencia que remontándose a la experiencia fundamental de la mística barroca (la unión del alma con Dios), se había luego secularizado y difundido gradualmente, hasta la genial concepción de la naturaleza de Herder y de la historia como manifestaciones paralelas de lo divino, también en el ámbito de su tiempo, decíamos, la realización goethiana es un caso único, que no puede ser acabadamente explicado con el recurso de las categorías históricas o filosóficas. Si, en efecto, Goethe está firmemente convencido de la correspondencia existente entre la estructura de la realidad exterior y la íntima esencia del hombre, ello sucede porque de esta ley él halla la confirmación en sí mismo, en el secreto de una personalidad que opera desde un único centro interior, en el cual se anulan los confines entre interno y externo, sujeto y objeto. "Nada debe buscarse detrás del fenómeno", advierte el poeta, porque el mismo posee ya en sí el propio significado. Ello significa que todo elemento de la realidad guarda en sí la idea o, con otras palabras, aquella entelequia que Goethe define como "un trozo de la eternidad" y de cuya mayor o menor fuerza hace depender la calidad del genio. Resulta claro entonces que el concepto de personalidad escapa a la esfera de la lógica o de la moral para moverse, antes bien, en el plano elemental, como lo demuestra justamente el caso de Goethe, que se imponía a todos, por divinizado u odiado que fuera: él actuaba sobre los otros, afirma Humboldt, sin saberlo o desearlo, con su sola presencia. Tanto biógrafos como críticos no dejaron de poner de relieve los aspectos negativos del carácter de Goethe, desde el exhibicionismo y el frenesí del placer de la juventud hasta la aridez en sus relaciones humanas (también familiares) de la vejez. Sin embargo, en la economía particular del genio, también estos aspectos tienen, si no una justificación moral, ciertamente una razón de ser. El abandono de Federica es un modo de conjurar otro tipo de traición, la infidelidad al propio yo poético que exigía aún potenciarse, también a través del dolor. El cruel juicio sobre Kleist es, en última instancia, la condena de una parte de sí mismo a la que el "Apolo de Weimar" no estaba seguro de haber dominado completamente. La fuga a un ameno retiro agreste a la muerte del duque Carlos Augusto, con quien había compartido más de cincuenta años de vida, es el instinto de conservación del anciano que sabe que puede y debe arrebatarle al tiempo la creación de obras maestras (comenzando por algunas poesías escritas en la paz idílica de Dornburg). Todo lo que en el plano humano es negación y desapego (¡y cuán dolorosamente advertido por el mismo Goethe, podemos deducirlo del amargo balance en el que no le asignaba a la felicidad más que cuatro semanas de toda su vida!), se torna afirmación en el plano artístico, porque contribuye a crear aquella distancia que de por sí permite abarcar al mundo en su totalidad y proyectarlo en una visión universal.

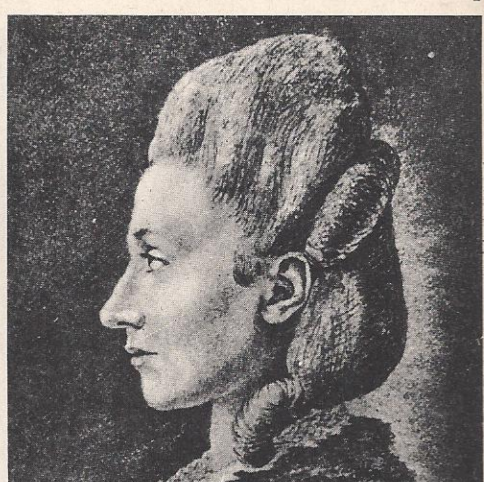
Totalidad y universalidad son, entonces, la marca del genio de Goethe y lo son —conviene destacarlo— también fuera de sus realizaciones artísticas o culturales. El ansia de experimentar, de probar todas las cosas para comprenderlas y agregarlas a la armonía preestablecida del universo, caracteriza toda la vida de Goethe y une en un único contexto las diferentes esferas de sus intereses y de sus actividades. En efecto, como antes de descubrirse poeta creyó por mucho tiempo que sería pintor, así la pintura neerlandesa que lo fascinara cuando era un jovencito en Dresde se halla en la base de tanto feliz realismo intimista (por ejemplo, en la *Misión teatral*) y es por intermedio de las artes figurativas que se fue clarificando luego el ideal del arte clásico. A la inversa, buscando en la naturaleza la confirmación de la intuida unidad de espíritu y realidad, se convirtió en científico, se ocupó de botánica, osteología, física, escandalizando a Schiller con su confusión de idea y experiencia, oponiendo a la de Newton una propia teoría de los colores, polemizando con científicos de cada país, siempre firmemente convencido de que la misma ley de armónico desarrollo gradual gobierna la naturaleza del hombre. Su actividad de preceptor primero y luego de administrador y de político en la minúscula corte de Weimar fue la escuela mediante la cual aprendió a traducir esta norma universal en la práctica de la vida social, sustituyendo el arbitrio subjetivo por la disciplina —que fue sobre todo autodisciplina— como presuposición de una sociedad verdaderamente civil. Si entonces estas experiencias, confrontadas en sus resultados tangibles con aquellos alcanzados por el poeta, aparecen infinitamente más modestas, ellas forman parte, de todos modos, de la misma aventura espiritual, cuyo significado global es un incesante buscar, superarse, recomenzar, según el imperativo "Muere o conviértete".

De este continuo devenir la obra de arte

1



2



3

1. La duquesa Ana Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach en el parque de Weimar.

2. Estudio para el retrato de Goethe de G. M. Kraus, 1775.

3. Charlotte von Stein. Dibujo de Goethe, marzo de 1777.



1



2

fija algunos momentos; incapaz, obviamente, de expresar toda la grandiosidad del itinerario recorrido, sin embargo la misma confiere forma y duración a los impulsos que la determinaron. Queremos decir que la producción goethiana, por vasta y significativa que sea, será siempre inferior al espíritu que la ha creado y, a la inversa, que tantas contradicciones, tantas posiciones polares que dificultan el juicio sobre su obra en conjunto, tienen justamente su razón de ser en la universalidad del genio de Goethe, que justifica la paradojal afirmación de un crítico, que ve en esta universalidad el límite del poeta (Heller). Un límite por exceso revelable, por ejemplo, en el hecho de que Goethe ha descollado en todos los géneros literarios sin alcanzar, sin embargo (salvo en la lírica), la perfección que es propia de otros genios, como Shakespeare en el drama u Homero en la épica. A esta multiforme capacidad creativa se une luego una ilimitada receptividad, que lo hizo referirse, sucesivamente y a menudo alternativamente, al medioevo germano y a la antigüedad clásica, a la Biblia y a los cantos populares, a la cultura del renacimiento y a la mágica sugestión de la poesía oriental. "Yo soy —dijo una vez el poeta— una pluralidad de seres, un conjunto que se llama Goethe" y esta afirmación puede indicar, en efecto, el correcto criterio de lectura de la obra goethiana. Ante todo entonces, es necesario reconocerle plena autonomía a aquella "pluralidad de seres" que de tanto en tanto se expresa, es decir, sin forzar el significado de cada creación en esquemas prefabricados, como con frecuencia ha hecho la crítica que, obedeciendo a las perspectivas de su propia época, ha avalado la imagen de un Goethe todo pasión o todo sabiduría, alemán auténtico o auténtico ciudadano del mundo. Pero cuando se hace esto es preciso no olvidarse de llevar nuevamente aquella multiplicidad de voces hacia el único centro espiritual del que parten y en el que se halla el secreto de una personalidad verdaderamente gigantesca.

Las premisas interiores y exteriores

En el cuadro de su visión orgánica de la vida, Goethe estaba convencido de que el período más importante para un individuo era el juvenil, en el cual alcanzan su maduración, diversamente influidos por el ambiente externo, aquellos caracteres y aquellas tendencias que luego formarán la personalidad del adulto, abierta obviamente a muchos encuentros y condicionamientos por obra del mundo, pero sustancialmente fijado e inmutable. Por esta razón, los sucesos de la madurez y de la vejez son anotados, en forma de crónica sintética, en los *Anales*, o bien descritos en fragmentos aislados como el *Viaje a Italia* o la *Campiña de Francia*, mientras que los años que van desde el nacimiento a

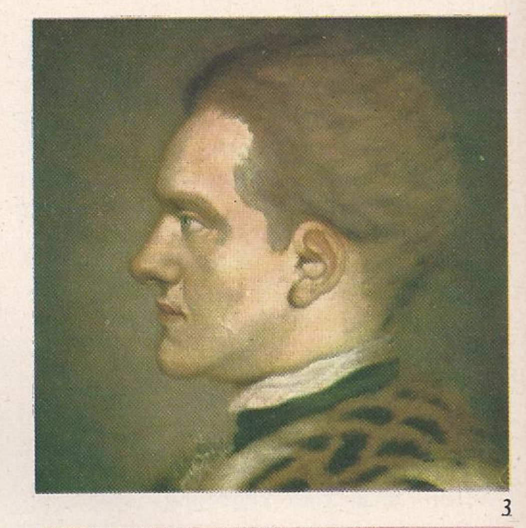
la partida para Weimar le sugirieron el fascinante relato de *Poesía y Verdad.* Y aquí muy bien puede darse que el arte haya obrado alguna magia, de modo que mientras parece ponerse simplemente al servicio del material histórico, en efecto se adueña del mismo y empapándolo, lo convierte de objeto en sujeto de poesía. Cualquiera sea el secreto de este encanto, todo rasgo de Goethe niño o adolescente informado en la biografía parece al lector esencial y significativo aun para la comprensión del futuro poeta; comenzando por la "feliz constelación" que presidió el difícil nacimiento y en la cual aparece aquel vínculo particular con las fuerzas cósmicas del que ya se ha hablado. En el plano más concreto de la herencia natural, aparece como determinante la diferencia de temperamento de los padres, que parecen llevar en sí mismos, aisladas y distintas, aquellas cualidades que se sumarán en el hijo: la seriedad, la escrupulosidad, el amor por el orden entendido como valor moral más que práctico en el padre y, por el contrario, la alegría, la fantasía, la sociabilidad en la joven madre. Guiada por estos dos seres diversos y complementarios, la infancia de Goethe fue feliz pero severamente disciplinada, rica en fermentos interiores, pero también en aplicación y estudios. En el minucioso plan pedagógico confeccionado por el padre figuraban el dibujo, la música, la esgrima, la equitación, pero sobre todo, junto al alemán, las lenguas antiguas y modernas: el latín, el griego, el hebreo, el italiano (que todos hablaban un poco en la casa), el francés y el inglés. La facilidad con que el niño se adaptaba a este masivo programa educativo está demostrada por los graciosos diálogos latinos que componía a los ocho años: extraordinaria precocidad que anticipa a nuestros ojos la inmensa capacidad de asimilación que será propia del poeta.

La época irreflexiva y protegida de la primera juventud se cerró para Goethe a los quince años, cuando se vio implicado, no sólo inocente sino además del todo ajeno, en un proceso por estafa. La crisis moral que siguió al mismo se manifestó en versos sarcásticos y en la destrucción de numerosos manuscritos, como simbólico gesto de rebelión y de separación de una forma de ser anterior. El joven que el año siguiente partía para Leipzig, donde muy fácilmente se integraría a la frívola vida de sociedad, tan lejana de la mentalidad sólidamente burguesa, conservadora y patriarcal de Francfort, se demuestra también en esta perspectiva, y las poesías de aquel tiempo contienen las señales del cambio operado, agregando a la más vasta y más conocida producción de tipo anacreóntico —ligera, convencional, formalmente virtuosa— descargas sinceras y dolorosas, en las que ya se encuentra el germen de la revolución "stümeriana". Por otra parte, una insatisfacción de fondo caracteriza todo el período de Leipzig. Incapaz de hallar la propia expresión personal en los módulos de la literatura oficial, decepcionado por el mundo académico, consumido por el atormentado amor por Kätchen Schönkopf, Goethe terminó por enfermarse gravemente y volvió al hogar, en 1768, postrado en cuerpo y espíritu. A estas particulares condiciones deben imputársele en buena medida su temporaria adhesión al pensamiento y a las prácticas pietistas, a los que lo habían inducido su madre y una amiga suya, aquella Susana von Klettenberg que será luego descrita en el *Wilhelm Meister* como el "alma bella". En efecto, Goethe se separó bien pronto del pietismo como, por otra parte, de todo otro culto, para crearse un "cristianismo de uso privado"; pero aquella breve experiencia religiosa fue más allá, sin embargo, de las pruebas de alquimia (como aquella para producir el "liquor silicum") y de la lectura de libros místicos y mágicos. El conocimiento de personas verdaderas y activamente buenas le enseñó a apreciar la profunda humanidad de la doctrina cristiana, y la introspección, tan ampliamente practicada por los pietistas, potenció aquella tendencia innata que en los años inmediatamente siguientes se manifestaría en la reivindicación de los derechos del corazón, pronto adaptada en el programa de los "Stürmer".*

Estrasburgo

Antes de su viaje a Estrasburgo, donde completaría los estudios de jurisprudencia, Goethe hizo un segundo auto de fe del que se salvaron sólo las dos comedias, *Los caprichos del enamorado* y *Los cómplices*, aparte de las poesías elegantemente copiadas en Leipzig por el amigo Behrisch. Y verdaderamente, el joven que hallamos en la ciudad alsaciana es, en muchos aspectos, un hombre nuevo, o mejor dicho, renovado. Físicamente restablecido, goza a pulmones llenos la bella naturaleza que lo circunda y que recorre en largos paseos a pie o a caballo, dándole curso a un placer de vivir que la enfermedad recién superada parece haber agudizado al máximo y que se manifiesta también en las relaciones humanas, que son muy cordiales con todo el mundo. La fascinación innata de Goethe se manifiesta en Estrasburgo en toda su plenitud, le proporciona el amor de las mujeres (desde las hijas del maestro de baile a la dulce Federica) y la admiración incondicional de los amigos (Jung-Stilling, Wagner, Lenz), alimentando un peligroso sentimiento de autocomplacencia y de soberbia intelectual. Pero justamente en este momento en que se ve expuesto a los mayores peligros que se pueden presentar dada la coincidencia de

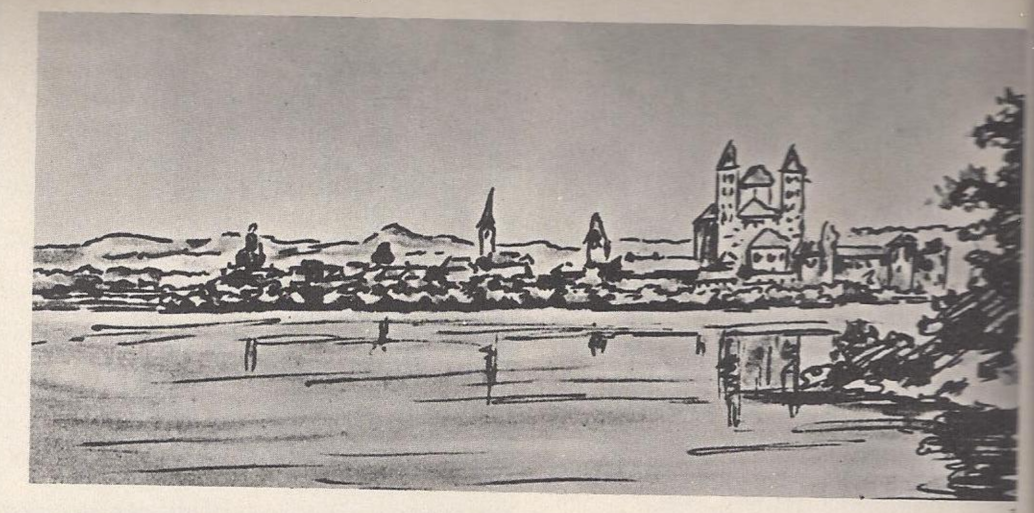
* Adherentes del movimiento socio-cultural llamado *Sturm und Drang.*


3


4

1. Lotte entrega la pistola al mensajero de Werther. Grabado de J. Armand.
2. Lotte ante la tumba de Werther, bajo el sauce llorón. Pintura de C. Remstaede.
3. El duque Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach. Detalle del retrato de J. E. Heinsius, 1780.
4. Retrato de Lessing, de Anton Graff, 1771. Frankfurt am Main, Freies deutsches Hochstift-Frankfurter Goethemuseum (Falchi).
5. Busto de Herder, de Martín G. Klauer, 1773.


5



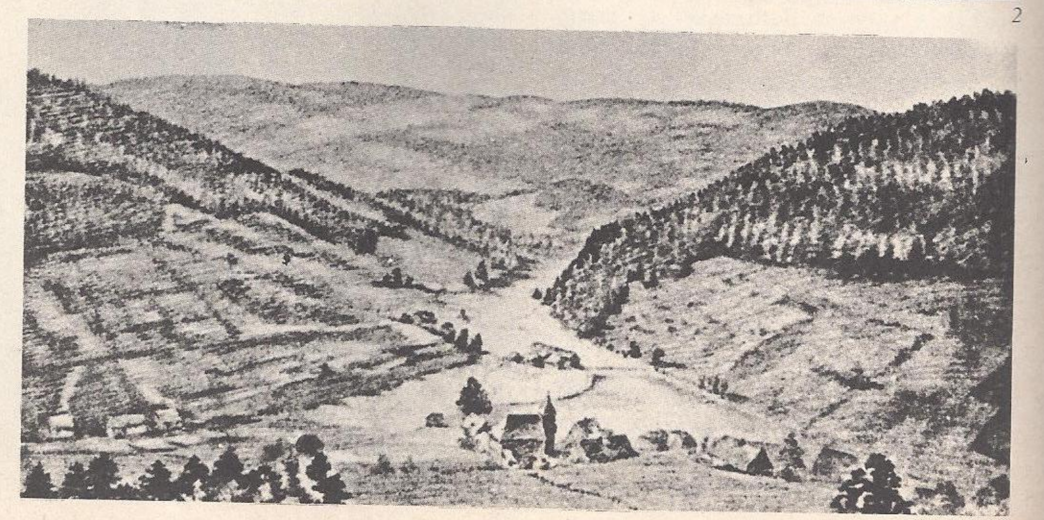
1

2

1. *Dibujo de Goethe en una carta a Charlotte von Stein del 24 de setiembre de 1779.*

2. *La casa de Goethe en el parque de Weimar.*

3. *Un dibujo de Goethe de agosto de 1776.*



3

la juventud y del talento, la Fortuna (¿acaso no era él el predilecto de los dioses?) le envía al hombre que con su excesiva autoridad lo curaría, y rudamente, de toda presuntuosa superficialidad, pero que por sobre todo le daría a su espíritu el contenido que necesitaba: Johann Gottfried Herder. Si bien sólo cinco años mayor que él, Herder ya se había impuesto como propulsor de una revolucionaria visión del mundo que, sacudiéndose el polvo del pasado y renegando específicamente del intelectualismo iluminista, se incluía en el presente con la adhesión a la realidad de todo su ser. De este concepto global del hombre que anula toda distinción entre pensamiento y sensación, nacen las grandes intuiciones de Herder y, primera entre todas, la idea del pueblo como organismo autónomo y la del lenguaje como expresión del alma del pueblo. Y como, según la célebre formulación herderiana, "Cuanto más salvaje es un pueblo, es decir, cuanto más vivo y autónomo... tanto más salvajes, es decir, tanto más vivos, libres, sensuales, líricamente impulsados serán sus cantos", la verdadera poesía evitará las reglas, las escuelas, los modelos, para identificarse con la naturaleza que, a su vez, no será la naturaleza aplacada y ordenada del hombre (como la misma aparece en la tradición clásica), sino aquella brumosa, salvaje, grandiosa del norte.

No es éste el lugar para discutir las consecuencias que ejercieran sobre toda la cultura europea las ideas de Herder, como tampoco las contradicciones en las que continuamente incurriera. En el momento de su encuentro con Goethe, estas ideas se hallan todavía en la fase del "gigantesco fermento" y con toda la fuerza de su novedad y potencia caerán, para levantarse en seguida nuevamente, en el sediento terreno del espíritu goethiano. Y si uno fue maestro de excepción, no menos excepcional se reveló el alumno en la humildad con que sufrió el autoritarismo a menudo sarcástico y ofensivo de aquél, consciente de pagar un precio irrisorio a cambio del inmenso patrimonio ideal que se le ponía a su disposición y al que le supo dar la realización concreta que, en cambio, siempre le fue negada a Herder. La más amplia perspectiva histórica que, abarcando todo el camino recorrido por ambos, nos muestra a Herder como al hombre de un solo preciso momento cultural mientras Goethe domina con la versatilidad de su genio a toda su época y por momentos directamente anticipa la futura evolución del siglo XIX, no debe llevarnos a engaño acerca de la importancia del influjo ejercitado por el primero sobre el segundo y que significó nada menos que la adquisición de una nueva dimensión, humana y artística al mismo tiempo. En Estrasburgo Goethe aprendió a ver el mundo con ojos nuevos, como una inmensa totalidad en la que lo físico no se distingue de lo espiritual, y el yo que siente se identifica con la realidad sentida; por lo tanto, una experiencia estrictamente personal como el amor por Friederike Brion, la hija del párroco de Sesenheim, se agrega espontáneamente en el vínculo cósmico que une el yo al todo. En el bellísimo *Canto de Mayo* (*Mailied*) que abre la nueva lírica goethiana y alemana, el amor no es comparado con las nubes matutinas, sino que es idéntico a las mismas: entre el mundo interior y el mundo exterior no hay diferencia alguna.

El milagro y la obra

En su conocido libro sobre los conceptos fundamentales de la poética, Emil Staiger cita una frase de Duhamel: "Miracle n'est pas oeuvre" [El milagro no es obra], y la aplica para definir al mismo tiempo la grandeza y los límites de la poesía lírica. La grandeza la deriva del estado de gracia —imprevisible, improvocable, irrepetible— que preside su nacimiento, estableciendo el mágico acuerdo entre el yo poeta y la realidad exterior, a la que Goethe llama "la ocasión". El límite, en cambio, se halla en el hecho de que este acuerdo no sólo no puede prolongarse en el tiempo sino que, por su carácter de pura inspiración, gratuito y única, no instituye nada, no funda ningún juicio ni establece un vínculo que no sea aquel, muy privado, con otro yo individual que sienta en igual modo. Por lo tanto, en rigor, el poeta lírico —a diferencia del épico y del dramático— no produce ni crea, en la medida en que todo lo que expresa no nace por su voluntad sino que, literalmente, le es infundido: no es obra, justamente, sino milagro. Pero en el Goethe del quinquenio genial que, iniciado en Estrasburgo, se extenderá a Francfort hasta la partida hacia Weimar, se nos da la rara fortuna de asistir al mismo tiempo a la verificación del milagro y a la realización de la obra, con resultados a veces desparejos pero que siempre demuestran, desde el comienzo, la fuerza de una personalidad que ya hemos visto nutrida de pasión y de sabiduría, de nostalgia de infinito y de afección por la tierra.

Que la producción lírica de aquellos años posee el carácter de milagro, no es sólo una ilusión óptica creada por el abismo que la separa de toda la lírica precedente, sino un dato de hecho advertido por el mismo Goethe, quien confiesa haberla concebido, la mayoría de las veces, en un estado de casi sonambulismo, obedeciendo a un impulso del que más tarde no tenía conciencia. También milagrosa como el origen es la espontaneidad de estas composiciones, en las que todo es vivido y representado como si fuera la primera vez, su extrema libertad en cuanto a los esquemas tradicionales, la variedad del tono, que pasa de la ingenuidad popular de *Rosita de la estepa* (*Heindenröslein*) a la gracia dieciochesca de *Pequeñas hojas, pequeñas flores* (*Kleine Blumen, Kleine Bläter*) para alcanzar el *fortissimo* de los himnos en versos libres. En estos últimos cantos, que representan la máxima novedad de la lírica goethiana de este período, la intuición de la identidad de finito e infinito halla su más alta expresión, transformando la feliz experiencia personal fijada en el *Mailied*, en el excitante sentimiento cósmico que palpita en *Ganymed*, donde se unen no sólo tierra y cielo, sino también los opuestos impulsos de la posesión titánica y de la mística dedicación al Dios-Naturaleza-Todo. Y el célebre verso "abrazar y ser abrazados" (*umfanged umfangen*) podría utilizarse para sintetizar toda la actividad poética de Goethe, tan prodigiosamente equilibrada entre la recepción pasiva y la activa creación, que el sentimiento se propone rápida y contemporáneamente también como forma y lo inconsciente es realizado con límpida y superior claridad. La extraordinaria mordacidad de las poesías geniales, la sorprendente maestría de la forma, alcanzada instintivamente en el momento mismo de la embriaguez lírica, son la prueba de que desde sus comienzos naturalistas Goethe, genio del medio, procedía en el sentido de una espiritualización de la naturaleza que triunfa en el *Canto de Mahoma* (*Mahomets Gesang*) —una de sus cosas más felices— donde el río que recoge los cursos de agua menores y los lleva al océano no es más que el espíritu humano en su continuo avance.

Junto a la lírica inspirada, a menudo ditirámbica, que refleja la irracional pero invencible fe en el propio genio, se halla, como hemos dicho, la obra meditada y programática, mediante la cual Goethe intenta simplificar los resultados teóricos de los largos coloquios con Herder. Codificación y premisa ideal de esta actividad son los dos ensayos *Sobre la arquitectura germana* —escritos en 1771 pero publicados en 1773, junto con dos importantes ensayos de Herder en el pequeño volumen *Sobre el carácter y el arte de los alemanes* (*Von deutscher Art und Kunst*)— y *Para el cumpleaños de Shakespeare*, con los cuales Goethe se manifiesta, junto y más decididamente que el maestro, como el propulsor de la nueva poética del *Sturm und Drang*. En el aparente desorden de la arquitectura gótica y de los dramas de Shakespeare, Goethe encuentra aquella escondida unidad que es propia del genio y de la naturaleza, ambos operantes según leyes propias, mucho más universales que la calculada simetría y las rígidas normas que regulan el arte clásico. Por lo tanto Shakespeare, ya indicado por Lessing como el trágico más afín al espíritu germano, y justamente en aquellos años descubierto por el más vasto público de Alemania gracias a la traducción de Wieland, se convierte en el modelo del nuevo drama naturalista, rico en vida y en pasiones, inmediato en la expresión,



1

1. *Autorretrato de Angelica Kauffmann, 1780. Detalle.*

2. *J. H. Tischbein, Goethe en la campiña romana (1786-1788). Copia de K. Bennert.*

3. *Mapa de Italia, de Hohmann. Frankfurt am Main, Freies deutsches Hochstift-Frankfurter Goethemuseum* (Falchi).

En las páginas siguientes:

1, 8. Dibujos de Goethe en el período de viaje por Italia.

soberanamente indiferente a las normas aristotélicas. Que éstos constituyen sólo los elementos exteriores del arte shakespeariano lo demuestra indirecta pero clamorosamente la modestia (por no decir más) de los resultados estéticos logrados por la entera producción dramática de los "Stürmer", lanzados a una verdadera competencia por imitarla; pero ello no le quita nada a la importancia histórica de la ruptura operada con respecto al teatro precedente, y en el comienzo de esta ruptura se halla justamente una obra de Goethe, el *Gottfried von Berlichingen*. La historia de este caballero germano, obligado por la iniquidad de la época a convertirse en rebelde (se alió con los campesinos contra el Imperio en la guerra de 1525), había fascinado a Goethe especialmente por su carácter nacional, y la primera versión en prosa de 1771 —la crónica dramatizada titulada *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand* (*Historia de Gottfriedens von Berlichingen de la mano de hierro*)— es por sobre todo un gran cuadro histórico: personajes, conflictos, situaciones de vida del moribundo medioevo alemán son evocados en una serie de frescos que llegan a sumar cincuenta y ocho cambios de escena. La preocupación del mismo Herder ante tal multicolor entrelazarse de acciones ("¡Shakespeare os ha estropeado completamente!", fue su comentario) y el propio sentido evolucionado de la forma indujeron al autor a una segunda redacción que vio la luz en 1773. Reducido a la forma dramática y desbrozado de tantos detalles sólo incluidos por amor de lo característico, el *Götz von Berlichingen* fue el primer gran éxito de Goethe y aparece aún hoy como obra de indiscutible genialidad en la idea y en la realización, a pesar de las muy evidentes desigualdades y sobre todo la falta de un verdadero centro de acción, que se traslada de Götz a su débil antagonista Weislingen, y luego finalmente a Adelheid, una de las figuras femeninas más poderosas y originales de Goethe, pero cuyo puesto en el drama es totalmente arbitrario. Si bien el parangón con Shakespeare no es sostenible, el *Götz* es el primer drama alemán moderno y abre al mismo tiempo el filón del teatro histórico-popular.

El gusto por el cuadro pintoresco y por la lengua hablada por el pueblo reaflora en algunas comedias y farsas escritas en el estilo de Hans Sachs (*El sátiro*, *La feria de Plundersweiler*, etcétera), mientras el tema histórico y en especial el conflicto entre el hombre genial y las razones de la política inspiraron el tema de *Egmont*, muchas veces retomado y abandonado. Llevado a término recién en 1788, en un clima totalmente distinto y, por consiguiente, con otros medios, el drama conserva, no obstante, tanto en los personajes como en el estilo, claros signos de la lección shakespeariana que le diera origen.

Todos los momentos del Goethe genial se hallan luego en las escenas del *Faust*, llamado francfortiano porque fuera escrito en la ciudad natal entre 1772 y 1775, o también *Urfaust*, para indicar el núcleo más antiguo de aquella obra inmensa que acompañara a Goethe durante toda su vida. Y si el *Faust* definitivo es el más completo documento de los trabajos del espíritu humano en la era moderna y al mismo tiempo una suma prodigiosa del pensamiento y de la inteligencia artística de Goethe, el *Urfaust* encierra las partes poéticamente más altas, poderosas y originales, que se constituyen en soberbio testimonio de la vigorosa fecundidad del genio juvenil. El tema exterior —la condena a muerte de una muchacha, madre culpable de infanticidio— poseía de por sí una fuerte carga emotiva y polémica, proponiéndose como terrible acusación a la sociedad que primero permite, con sus rígidas barreras de casta, la explotación de las muchachas del pueblo, y luego en forma tan inhumana castiga sus caídas (sabemos que el tema fue tratado extensivamente por los "Stürmer"). Pero en el ánimo de Goethe, atormentado por el remordimiento que sentía por Federica, el mismo se configuraba inmediatamente como el drama de la mujer abandonada por el enamorado infiel, drama tan personalmente sentido que sólo podía ser tratado con el estilo de absoluto realismo y proximidad del teatro shakespeariano, del que, por otra parte, Goethe ya había hecho sus experiencias con el *Götz*. Pero con respecto a aquel primer experimento ocurrió entonces un nuevo hecho, ya que junto a las partes que podríamos llamar genéricamente "stürmerianas" o que se asemejan al drama popular y satírico de tipo medieval, se presentan algunas escenas, como aquella sublime de la cárcel, donde Goethe "en un salto genial rehizo por su cuenta aquel visionarismo del que la poesía de Shakespeare logra una forma que se diría inimitable" (Santoli). Y si, continuamos citando, "esta visión de la cárcel fue el punto culminante, extremo, alcanzado en la línea del shakespearismo", de indecible belleza son también en *Urfaust* los fragmentos líricos, sobre todo las canciones de Gretchen, monólogos en los cuales se reflejan las etapas de su tragedia: directamente, como en la plegaria a la Dolorosa, o indirectamente, como en la balada del rey de Thule, que canta aquella fidelidad al ser amado a la que se ha volcado ella misma, hija de la naturaleza y por lo tanto incapaz de sustraerse al amor, que es la primera ley de la naturaleza. Hasta el alba del último día, cuando su sentido moral se despierta en una iluminación tan lacerante que se confunde con la locura, y la gracia se le revela (una vez más por vía sensitiva) al contacto con el amado, reconocido de improviso, objeto de desprecio en el tremendo grito "¡Enrique, me causas horror!"

2



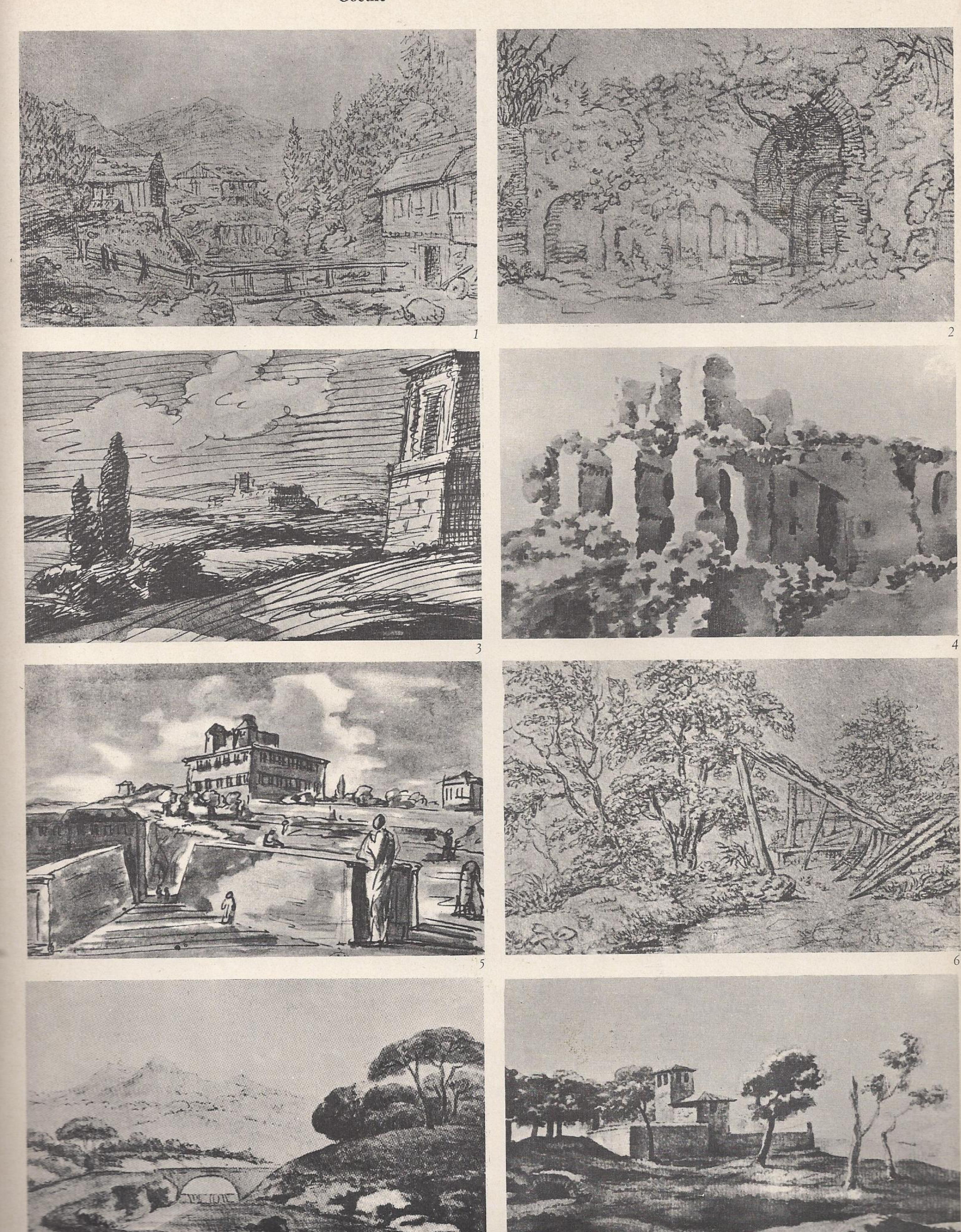
ADRIATICUM
SUPERUM
GOLFO
DI
VENETIA
MARE
MARE TUSCUM
MARE SARDOUM
TYRRHENUM
MEDITERRA
INFERUM
MARE
IONIUM
NEUM
ITALIAE

3

El "Werther"
Cuando Goethe partió para Weimar, el *Urfaust* era aún desconocido al público —y lo seguiría siendo, por otra parte, hasta su casual redescubrimiento en 1887—. En cambio, la obra que renovó y superó el éxito del *Götz*, colocándolo en el centro de la vida literaria alemana, y que rápidamente sobrepasara los límites del país, fue la novela *Los dolores del joven Werther*. Más allá de su historia exterior, que es justamente la del inmenso eco suscitado en una generación que se reconociera en su protagonista, y también más allá de la vicisitud autobiográfica que le diera origen, el *Werther* es fundamental para la comprensión de la personalidad de Goethe y para la valoración de la perfección técnica alcanzada por quien era aún, en el fondo, un aprendiz en el taller del arte. La poderosa carga emotiva del libreto, la inmensa sugestión ejercitada sobre los contemporáneos (imitadores del infeliz protagonista no sólo en el frac amarillo y azul sino también en el deseo de muerte), su realización rapidísima, llevada a término en pocas semanas en la primavera de 1774, inducen a ver en el *Werther* el más representativo producto de la disposición de espíritu y de los métodos del Goethe improvisador e instintivo. Pero la génesis de la novela fue, en realidad, mucho más larga y meditada. Entre la experiencia vivida por el poeta en 1772 en Wetzlar —donde por algunos meses estudió el funcionamiento del tribunal supremo del Imperio y donde se enamoró sin esperanzas de Charlotte Buff, prometida de su amigo Kestner— y su transposición poética pasaron dos años, durante los cuales Goethe no sólo trabajó en muchos otros proyectos y se empeñó en el estudio cada vez más consciente de sus propios medios expresivos, sino que también conoció otros amores, como aquel por Maximiliane La Roche. El suicidio del joven Jerusalem se remonta a su vez a 1772 y, si bien Goethe tuvo conocimiento del mismo un poco más tarde, no fue ciertamente la chispa que desencadenó el desahogo irrefrenable; fue, antes bien, en el plano técnico, el punto de enlace de toda la historia, el "motivo" indispensable que Goethe (bastante menos improvisador de lo que pueda parecer) postulará luego hasta para la más tenue de sus composiciones líricas. La distancia que existe entre la novela y los hechos de Wetzlar es, al mismo tiempo, temporal y crítica, lo que impone una revisión de los más fáciles y corrientes modos de lectura que, apreciado como confesión en una época en que este tipo de literatura celebraba sus triunfos, es en efecto un acto de condena. El imputado es el mismo Goethe, pero con él toda su generación, nutrida con un idealismo abstracto que la había apartado de la realidad, excluido de todo accionar práctico de la organización política y social y acostumbrada, en fin, por la larga tradición pietista-sentimental a ejercitar sus propias capacidades especulativas en la observción incesante de la propia alma. De estas premisas nace la "enfermedad del siglo" que no es otra cosa que disgusto por la vida (entendida como civilización) en nombre de una irrealizable pretensión de absoluto, perseguida y gustada justamente porque, al ser irrealizable, permitía saborear hasta el fondo —y sin ningún riesgo— los exaltados excesos del corazón. "Así gobierno a mi corazón —escribe Werther ya en una de las primeras cartas— como a un niño enfermo: le consiento todos los caprichos". El notable éxito del *Werther* se apoya justamente en este reconocimiento de los derechos del corazón contra las leyes de la ética y de la sociedad ("¿Debería criticar? —escribía Daniel Schubart, quien era ciertamente una naturaleza activa y viril, en su crítica a la novela—. Si pudiera, ¡no tendría corazón!"), pero que es desconocimiento de la intención más verdadera de Goethe, quien conduce el encuentro del arbitrio del sentimiento personal y la realidad objetiva hasta las consecuencias extremas de una muerte horrenda e inútil, justamente, una muerte por capricho. Por otra parte, todos los hechos que conducen a este trágico resultado tienen el mismo carácter de irresponsable y al mismo tiempo de calculada gratuidad, comenzando por el amor por Lotte, insustituible justamente porque es prohibido y casi maldito, dado la relación de amistad de Werther con el prometido y luego marido Alberto. Un "mal uso de la fantasía" (Reiss) da color a las acciones de Werther y transforma sus mismas cualidades (que son, en potencia, las cualidades del genio) en instrumentos de su ruina y de la de los otros, dándole al libro ese carácter ambiguo que fuera tan eficazmente puesto a la luz por Mittner. Por ejemplo, véase la naturaleza que él siente tan íntimamente mientras es feliz, pero que repudia como "torturadora" cuando no corresponde más a su sentimiento cada vez más desesperado. O la religión, que siendo también ella sólo la proyección de su yo, lo exalta en el momento en que coincide con su nostalgia de infinito para perder luego todo significado autónomo en la hora del sufrimiento, cuando con un gesto de soberbia blasfemia Werther no hesita en sustituir a Cristo como representante del dolor del hombre. La misma acusación a la sociedad que, con su mortificante división clasista, excluiría a Werther del propio seno, se extingue frente a la fundamental pasividad del protagonista, constitucionalmente incapaz de una visión activa de la vida. Y la componente idílica de su ánimo, el amor por la límpida y apacible poesía homérica, se disuelven a su vez inevitablemente para ceder al sentimiento de melancolía crepuscular y de trágica fatalidad de los cantos de Ossian. La parábola wertheriana es descrita, entonces, en sus diversos aspectos, sentimental, religioso, cultural, social, hasta obtener una visión completa de los problemas, las ilusiones y desilusiones de los jóvenes de su edad. Problemas que el Goethe de veinticinco años había sentido como ellos y aún más profundamente que ellos, gracias a la sensibilidad potenciada del artista, por lo que es justo reconocer con Thomas Mann que el *Werther* es "fruto espontáneo de la juventud y del genio". Sólo que juventud y genio maduran con el tiempo y el Goethe que en 1774 confesó la crisis que lo había envuelto dos años antes no sólo estaba curado de su mal, sino que lo había diagnosticado tan bien que conocía exactamente la lección que se podía derivar como hombre y como artista. Y si el primero sellaba con el destino de Werther toda la parte de sí que reconocía condenable ("Si fuera mi hermano, lo habría matado", dirá más tarde de su héroe, al que todos continuaban identificándolo con él mismo), el segundo, con suprema maestría, ocultaba la condena en la aparente exaltación, en un finísimo juego de contraposiciones temáticas, arquitectónicas y estilísticas. Así la triunfal primavera del comienzo se opone al lúgubre diciembre en el que Werther se quita la vida, la idílica paz de la comunidad campestre se ve trastornada por la locura y el delito, y al lírico lenguaje de Werther, incapaz de distancia crítica, sigue con efectos de alta dramaticidad el ascético informe del presunto editor sobre su fin miserable: "Artesanos lo llevaron, ningún sacerdote lo acompañó".

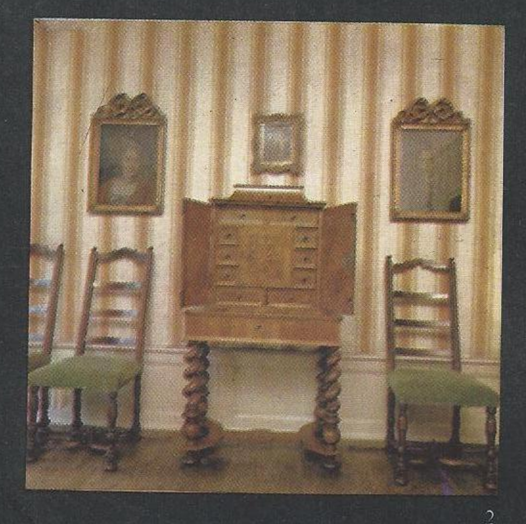
De la juventud a la madurez
Los meses que siguieron a la publicación del *Werther* signaron la apoteosis del Goethe genial, reconocido como indiscutido adalid de la nueva poesía del *Sturm und Drang*, festejado por amigos antiguos y recientes (Lavater, Jacobi, los hermanos Stolberg), hasta visitado por el gran Klopstock. Todas las posibilidades parecían abrirse y al mismo tiempo contradecirse en aquel momento de gloria precoz que traía el premio del éxito aun antes de indicar el camino. No por azar la autobiografía, al detenerse en este punto, se concluye con algunas consideraciones sobre lo "demoníaco", es decir, sobre aquella fuerza que se halla dentro de nosotros mismos, pero fuera de nuestra voluntad, misteriosa voz de un destino encerrado en nuestro corazón. Reconocer esta voz no resulta fácil porque, como lo explica el poeta, la juventud y la vida en general comprenden "la estrategia sólo cuando la batalla ha concluido", pero la fuerza interior de aquel Goethe aparentemente disperso está justamente en el haber sabido esperar la revelación del propio demonio sin ceder a la ebriedad del éxito, a los consejos de amigos y parientes y tampoco a las promesas de felicidad de un amor correspondido. Antes bien, el noviazgo con la bella y rica Lili Schönemann demostraría cómo la vastedad

Goethe





1



2

1. La cocina de la casa de Goethe en Francfort.

2. El cuarto de la madre de Goethe.

3. La galería de los cuadros.

4. El pequeño teatro de las marionetas.

5. El reloj astronómico del consejero áulico Huesgen, del cual Goethe habla en el cuarto libro de Poesía y verdad.

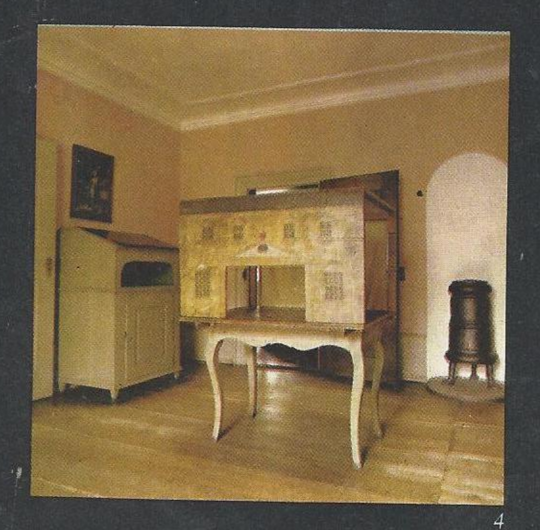
6. La casa natal de Goethe en Francfort.

7. La sala de música.

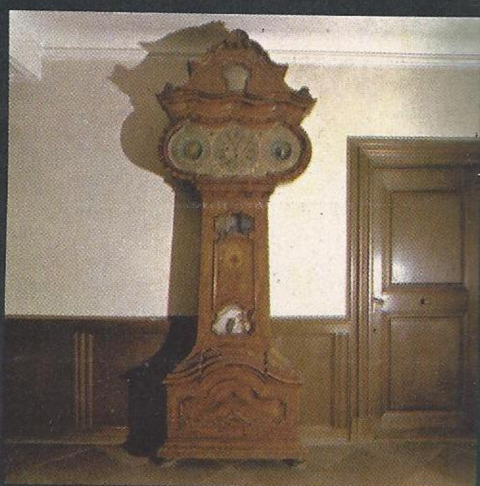
8,9. El cuarto de Goethe. Frankfurt am Main, Freies deutsches Hochtift-Frankfurter Goethemuseum (Falchi).



3

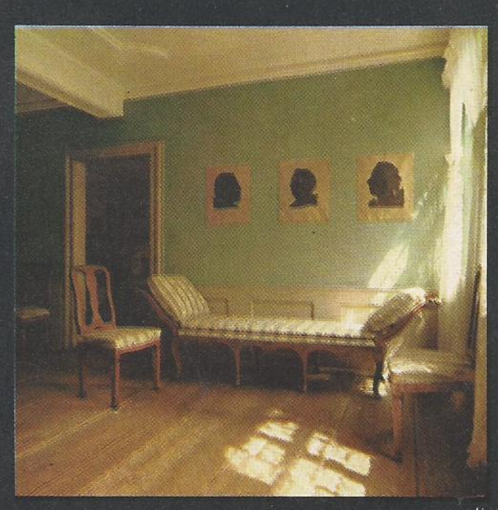


4

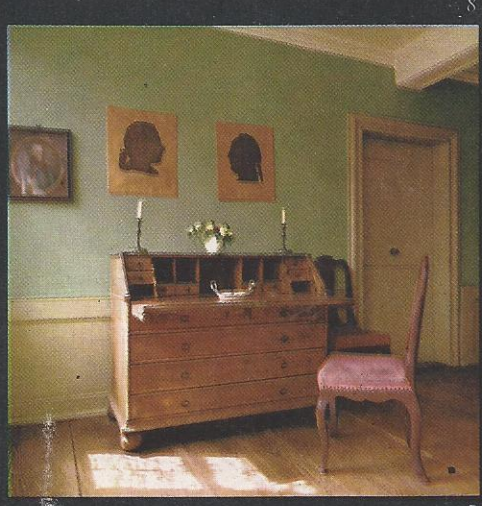


5

6



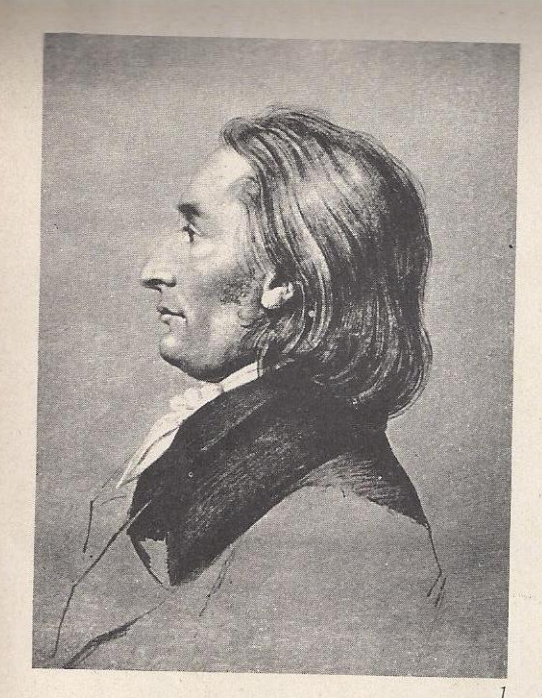
8



9



7



1



2



3

de la elección podía transformarse en conflicto de exigencias contrastantes. Aunque luego, a la distancia de varias décadas, Goethe reconoció que jamás estuvo tan cerca de la felicidad como en el período del noviazgo, la perspectiva de la vida matrimonial con Lili, en el ambiente rico, frívolo, convencional de su familia, pesaban como una condena a la esclavitud para aquel que se había identificado con el caminante, ansioso de medir el propio paso con el movimiento ininterrumpido de la vida. El conflicto entre amor y libertad fue combatido por Goethe con éxitos alternos y fue definitivamente resuelto sólo con la llamada a la corte de Weimar. Pero en las poesías para Lili ya se halla configurado el trabajo que acompaña el nacimiento de una nueva madurez, evidente por el ejemplo en el bellísimo *Sobre el lago* (*Auf dem See*) como capacidad para conducir a orgánica unidad artística los opuestos momentos psicológicos de la nostalgia por la amada lejana y del poderoso reclamo de la naturaleza en su presencia concreta.

Si Lili fue, en este sentido, iniciadora inconsciente de una visión más problemática pero más verdadera de las relaciones entre el yo y el mundo, en Weimar Charlotte von Stein asumirá la misión de educar a Goethe para las tareas que le esperaban como preceptor y luego consejero del duque, y que lo hallaban falto de preparación. Se trató entonces, en un primer lugar, de una educación formal que debía transformar al burgués de Francfort en hombre de mundo, y al viciado ídolo del momento en un ser respetuoso de las reglas de vida de un ambiente restringido y selecto cual era el culto círculo de personas reunidas en torno a la duquesa Ana Amalia (el hecho de que ella hubiera llamado a su lado a Wieland, el más feliz intérprete de la cultura y de la moral iluminista, basta para caracterizr el tono y el nivel de este ambiente). Cualquier joven rebelde probablemente hubiera hallado intolerable la represión del propio "genio" en un espacio restringido en todos los sentidos (basta con ver el caso de Lenz, quien debiera huir de Weimar). Pero Goethe comprendió pronto las ventajas que podía significarle la pequeñez del ducado, con la frecuencia obligatoria de las relaciones humanas y la participación directa en las vicisitudes de todos, y las sintetizó en una frase que efectivamente abarca toda su experiencia weimariana: "El sentimiento más claro de autolimitación y, por ello mismo, de verdadera expansión." No hay duda de que él llegó a este reconocimiento principalmente a través de Charlotte, que con su ejemplo viviente le enseñó cómo el obedecer a las conveniencias cesa de ser imposición del exterior cuando las mismas se aceptan interiormente como expresión de una ley moral que trasciende a cada uno para establecer las bases de una sociedad respetuosa de todos y por ende verdaderamente humana. Esta lección de mesura, equilibrio, autodominio que constituiría la base de su evolución, se impuso a Goethe inmediatamente en todo su significado, pero también con toda su dificultad; la relativa pobreza de la producción poética de los primeros diez años pasados en Weimar no es casual, sino el resultado de una elección, que antepone a cualquier otra la tarea de clarificar para sí mismo una concepción del mundo tan diferente de aquella, totalmente naturalista e intuitiva, que hasta ese momento había sido la suya. El pasaje del caos al orden se efectúa lentamente, siguiendo las leyes de desarrollo orgánico que a poco Goethe aprenderá a descubrir como el fundamento de la vida, por lo que en las obras de este período hallamos muchos elementos de su anterior poesía, comenzando por los conmovedores cantos de Mignon, incluidos en el *Meister*, para terminar en las dos baladas *El pescador* (*Der Fischer*) y *El rey de los elfos* (*Erlkönig*), obras maestras de un género sumamente romántico y popular. Como antes, la poesía nace para Goethe de una ocasión concreta pero, como dice Viëtor, ahora "la ocasión hace algo más; abre por un instante la mirada sobre la totalidad del ser". Es el caso del estupendo *Canto nocturno del caminante* (*Wanderers Nachtlied*) de 1776, que en una sola frase —con palabras de indecible simplicidad, con imágenes de la realidad más cercana— expresa la situación personal del poeta y al mismo tiempo resume el deseo universal de paz que de la naturaleza (aquí entendida en sentido religioso) desciende para colmar el alma que la ha invocado. En efecto, en estas poesías weimarianas el alma sustituye al corazón "caprichoso", y el amor ya no es más un sentir al unísono sino un recíproco reconocerse en la propia esencia más verdadera y profunda, por lo que frente a la misteriosa clarividencia de los amantes, en la poesía a Charlotte que comienza "Por qué despiertas / nuestras miradas profundas", Goethe busca una explicación de la metempsicosis, en un vínculo fraterno o conyugal que debe haberlos unido en una vida precedente. Y la búsqueda de la verdad última del alma domina en todas las grandes composiciones de esa época: comparada con el agua que viene del cielo y al cielo vuelve en el *Canto de los espíritus sobre las aguas* y con una gota en el gran río de la vida en *Límites de lo humano*, se precisa finalmente en *Lo divino* como proyección de la divinidad sobre esta tierra, sujeta a aquélla como a su sublime modelo pero infinitamente superior a la indiferente naturaleza por su conciencia moral. Y así como, en el contenido, el Goethe maduro retracta el desafío prometeico con este reconocimiento de los límites que, al asignarle al hombre un puesto determinado en el cosmos, lo pacifica y lo convierte en émulo, ya no más rival,

1. Eckermann.
Dibujo de J. J. Schmeller, 1828.

2. Christiane Vulpius hacia 1790.
Dibujo de Goethe.

3. Retrato de Wieland,
de J. F. Lortzing.

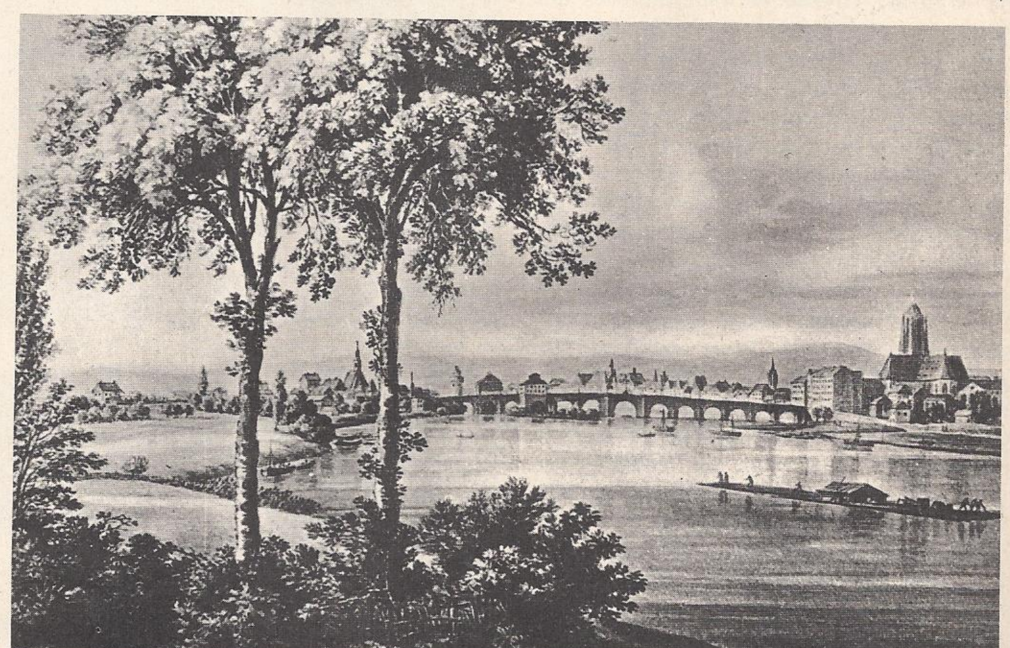
4. El jardín de Schiler en Jena.
Dibujo de Goethe, 1810.

5. Vista de Francfort,
de A. Radl.

6. La casa de Goethe en Weimar.



4



5



6

de los dioses, así la lírica weimariana se diferencia profundamente de aquella de Estrasburgo y de Francfort también en la forma que aparece, en una primera confrontación, mucho más apagada. Pero, como lo revela Staiger, se trata más bien de una dimensión diversa, que torna ociosas las comparaciones: la sugestión que emana de la nueva lírica es menos inmediata pero, en compensación, más duradera y más recogida. Fruto de una sufrida meditación, la misma no tiene aún conciencia de sí: es el capullo del que el viaje a Italia liberará a la mariposa.

El viaje a Italia y la conquista del humanismo clásico

Consejero ministerial para los asuntos militares, para la minería y la administración pública; superintendente de los museos; distinguido, en 1782 con el título nobiliario, luego de once años de permanencia en Weimar, Goethe es tan diferente del joven que en Francfort se había definido como un oso torpe e indolente aun en el dulce jardín de Lili, que parecería irreconocible. Y finalmente debió resultar irreconocible hasta a sí mismo, si en 1786, en el más absoluto secreto, literalmente huyó a Italia. Naturalmente, aquello de lo que huía no eran sólo las cargas exteriores, si bien gravosas, sino en un sentido lato, de la disciplina que en aquel largo período de maduración se había impuesto al punto de sacrificar la actividad poética y que, para agravio de la altísima finalidad ético-social, era un acto contra la naturaleza. Y en un sentido más preciso, él huía también de la tutela de Charlotte, cuya comprensión se detenía inflexiblemente en los confines de aquella fogosidad que era aún siempre uno de los polos de su ser y la primera fuente de su poesía. A esta larga violencia contra sí mismo Goethe reaccionó entonces con un viaje que por un lado, al realizar un sueño de juventud, lo devolvía a la dimensión de plena libertad anterior a la permanencia en Weimar, y por el otro, al satisfacer un deseo acrecentado y profundizado con el tiempo, se presentaba como la única experiencia capaz de probar la justeza del camino recorrido, consolidando pasado, presente y futuro. La visionaria seguridad que lo había guiado en los años juveniles se había disuelto a medida que la meditación crítica, fruto de la edad y de la experiencia, le indicaba nuevos ideales humanos y artísticos sin que él lograra, sin embargo, contraponerles una visión igualmente compacta pero que fuera, a diferencia de aquélla, objetivamente válida. Entonces, un ideal de tal tipo, que fundiera la autonomía del artista en la universal normatividad de la naturaleza, había sido identificada por Winckelmann en el arte griego, donde la naturaleza no es imitada sino recreada por el espíritu humano, el que destila así una forma de belleza superior; y su *Historia del Arte Antiguo*, verdadero manifiesto del neoclasicismo germano, ya había sido leída y meditada por Goethe con íntima adhesión. Pero, para que tal reconocimiento teórico se tornara operante, era necesario que él, el hombre de la experiencia vivida, lo experimentara concretamente: y en éste se halla el insustituible significado de los dos años italianos. Queremos decir que los resultados de este viaje no son conmensurables con los monumentos y las esculturas que Goethe viera efectivamente (como es sabido, casi exclusivamente copias romanas de obras griegas) tanto como a la forma en que los viera, es decir, como manifestación de una idea (que por ello adquiría la fuerza de la realidad) y como producto directo e inseparable del paisaje mediterráneo, del cual la obra de arte repite la esencial limpidez y armonía. En la estrecha analogía que vincula el uno a la otra, Goethe halló entonces confirmada su primitiva intuición del arte que es naturaleza, pero no más en el plano de la creatividad subjetiva, sino antes bien como manifestaciones paralelas de una misma ley superindividual y orgánica por la cual ningún fenómeno puede ser arbitrariamente aislado, sino que todos los detalles deben ser reconducidos a la superior necesidad y finalidad del todo. Como cada variedad de planta, también la más exótica y caprichosa, no es más que variación y evolución de la "planta primigenia" que él creía haber descubierto en Sicilia, así todo carácter es manifestación de un tipo inmutable y develar el orden oculto que liga a uno y otro será de ahora en adelante el objetivo y la legitimización del arte goethiano.

Cuando, treinta años después, escribió su fascinante *Viaje a Italia*, Goethe estaba demasiado alejado de sus propias emociones para reflejarlas plenamente, por lo que es en las cartas, especialmente aquellas dirigidas a Charlotte, donde mejor se puede medir la importancia del período italiano. A la amada, profundamente ofendida por la fuga, Goethe no hesitó en explicarle que en Weimar se sentía un hombre acabado y que sólo de esta evasión renovadora podía esperar la salvación. Y las célebres palabras con que, apenas superada la frontera, se define como "restituido a *sí* mismo" sólo son un anticipo de aquella felicidad que gozará en Italia y que, según decía, nunca más le fuera concedida. Otro testimonio —poético esta vez— del estado de gracia vivido en Roma en la doble satisfacción de los sentidos y del espíritu se halla contenido en las veinte *Elegías romanas*, donde las dos experiencias dominantes (el amor y el encanto de la civilización antigua) se suman en un sentimiento de felicidad plena e inmediata, de satisfacción cumplida. Escritas luego del regreso a Weimar, al comienzo de su relación con la adolescente Christiane Vulpius, las elegías toman de ésta, por así decirlo, redoblada componente autobiográfica, un calor humano gracias al cual el tan admirado clasicismo de las mismas no se acaba en la elección de la forma (el dístico elegíaco) y de los modelos (Catulo, Propercio, Tibulo), sino que representa una adhesión personal a un módulo de vida. En efecto, más allá de las conquistas meramente teóricas que Goethe creyó obtener de la contemplación del arte clásico y que lo llevaron, más tarde, a peligrosas radicalizaciones y a estériles formalismos, la realidad italiana —paisaje, arte, carácter del pueblo— le pareció como la concreción de aquel feliz acuerdo de espíritu y sentidos que es, en el plano estético, el canon supremo del arte objetivo y esencial y, en el ético, el fundamento de una sociedad verdaderamente humana. No es por azar, entonces, que sólo en Italia lograra darle completa forma poética a la *Ifigenia en Táuride*, que es juzgada unánimemente como el evangelio del humanismo moderno y que, escrita en prosa, esperaba desde el lejano 1779 hallar su forma, que fue luego aquella, muy feliz, del "Blankvers" o pentapodia yámbica. Los orígenes del drama entran entonces en el primer período weimariano y, como la lírica del momento, el mismo es un acto de vibrante adhesión al alto ideal de que Charlotte von Stein era inspiradora y que ve lo divino expresarse en la conciencia moral del hombre. En el momento crucial de la tentación, puesta frente al dilema de salvar al hermano con el engaño o arriesgar su vida y la propia, confesando al rey Toante que Orestes ha venido a robar la estatua de la diosa, la sacerdotisa de Artemisa se vuelve justamente a los eternos con una plegaria que es al mismo tiempo invocación y amonestación, es decir, suplicándoles que no destruyan, avalando un fraude, la imagen que en su interior ella se ha forjado de ellos y que no puede coincidir con la voz de la conciencia. Toda la temática trágica del texto de Eurípides, basada en la ineluctabilidad del mal, en la fatal repetición del *hybris* en la estirpe maldita de los Tantálidos es, como se ve, subvertida, negada, superada por la idealista convicción de que la "pura humanidad" cure y absuelva toda culpa, como en efecto la moralidad sin compromisos de Ifigenia salva al hermano de la locura y a Toante de la injusticia, pero sobre todo triunfa sobre el destino, demostrando que el hombre, apoyado por su propia fuerza moral, puede conservar también frente al mismo su libertad. Visto bajo este aspecto, el drama no tiene nada de antiguo; antes bien, desarrolla un tema característico de la espiritualidad moderna y cristiana: Goethe mismo dijo más tarde que si entonces hubiera conocido mejor la antigüedad griega, no lo hubiera escrito. Y si Benedetto Croce llega a definir a Ifigenia como "hermana y santa cristiana", es necesario no olvidar que Goethe había tenido presente, al fijar la imagen ideal de



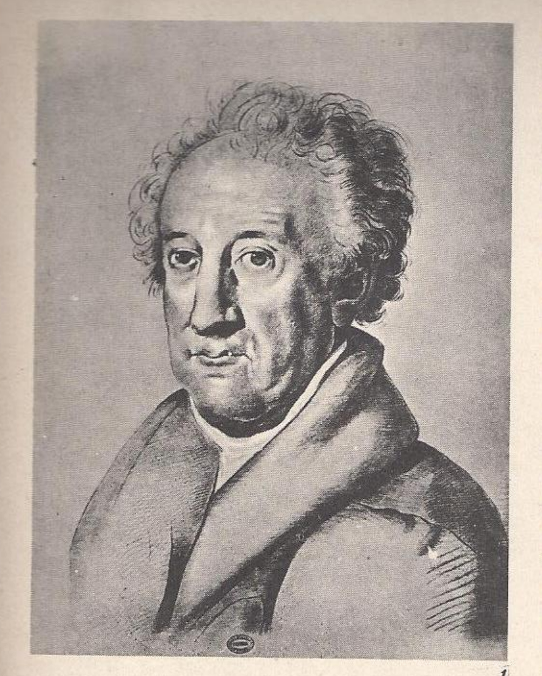
1



2

1. Goethe. Detalle del retrato de J. J. Schmeller, 1826-27.

2. Schiller. Pintura de F. G. von Kügelgen, 1808-09. Frankfurt am Main, Freies deutsches Hochstift-Frankfurter Goethemuseum (Falchi).


1


2


3

su heroína, una Santa Ágata de Rafael que viera en Bolonia. En cambio, el drama es clásico en otro sentido, en la melodiosa nobleza de los versos y en la esencialidad de la estructura que, adhiriendo completamente a la naturaleza del personaje, realizan justamente aquella relación perfecta entre la idea y la expresión, el todo y las partes, que se suele definir como típico del arte clásico.
Las interiorizaciones de aquello que en el original griego era un conflicto cósmico entre hombre y hecho y su resolución en la esfera de la voluntad moral, triunfadora sobre las pasiones, correspondían a la fe en la fundamental bondad del mundo a la que Goethe se había abandonado como nunca en los primeros tiempos de su permanencia en Weimar, también como signo y consecuencia de la superación alcanzada sobre sí mismo. Pero las mismas son luego un modo de eludir el problema trágico, ya revelable en las obras de la juventud, donde el poeta no llega nunca a identificarse del todo con el genio rebelde, sino que a éste lo acompaña siempre de un personaje de tipo contrario (Weislingen a Götz, Alberto a Wherther, la madre feliz al inquieto caminante), por lo que no tanto por el contraste sino por la polaridad de las dos posiciones se puede llegar a la totalidad del espíritu goethiano. El ideal humanitario que había madurado en Weimar y la lección realista de la experiencia italiana transforman esta natural ambivalencia (clave de su universalidad) en una convencida y confiada aceptación del mundo en todos sus aspectos particulares, reconocido cada uno como símbolo del general, y acentúan entonces la voluntad de conciliación que se expresa, entre otras cosas, como rechazo de la tragedia. Sus dramas, se ha afirmado, son tragedias sólo en potencia, porque luego no extraen de las premisas aquellas rigurosas consecuencias que desembocarían ineluctablemente en la catástrofe: un sueño misericordioso y reparador envuelve a Orestes y, más tarde, a Fausto, dándoles con el olvido la posibilidad de continuar viviendo.
Una actitud del mismo tipo hallamos en el *Tasso*, el otro drama llevado a término en Italia. La concepción primitiva se remontaba a 1780 y era, cronológica e idealmente, muy cercana a Werther, y deseaba ilustrar una vez más el fatal sucumbir del genio ante el cruel mecanismo del mundo. Pero cuando Goethe retomó el trabajo, su evaluación de la realidad exterior se hallaba profundamente cambiada: entendida como fecunda actividad desarrollada en el interés y en el respeto de todos, la misma es definida como *edel* (la misma palabra aparece en el himno *Lo divino*), es decir, ennoblecida por el espíritu y la cultura, y se propone con respecto al arte no como negación sino como forma de completar. Forma de completar que, se entiende, no está destinada a realizarse por la morbosa intensidad del sentimiento de Tasso, que es poeta justamente a este precio y que por lo tanto no podría cambiar sin dejar de serlo.
Pero esta trágica grandeza del artista (profundamente sentida por Goethe que en el poeta italiano que acabara loco celebra por última vez el propio demonio juvenil) es condenada en el plano moral, y en forma tanto más definitiva porque los que pronuncian esta condena son los personajes en los que se encarnan elementos goethianos: Antonio, el hombre de mundo en que se había convertido él mismo, y sobre todo la princesa, que refleja la moralidad, la mesura, el respeto de la ley como los vivía Charlotte. El final del drama, con el nuevo acercamiento en el plano humano de Tasso y Antonio y con la afirmación de la superior consolación donada por el arte ("y mientras el hombre enmudece en su tormento, un dios me concedió el decir cómo sufro"), evita una vez más la conclusión trágica. Pero si, en el plano universal, repite aquella fecunda polaridad de posiciones (acción y contemplación, racionalidad y sentimiento) que es el principio mismo de la vida, acerca del destino individual del poeta no concede ilusiones. Representando una verdad adquirida mediante una dolorísima experiencia personal, el drama está menos clásicamente compuesto, pero es más cálido y movido que *Ifigenia*, al cual está estrechamente ligado en el tema, que es siempre el conflicto entre la voluntad moral y las pasiones. El hecho de que, victoriosa en Ifigenia, esta voluntad moral sucumba en Tasso, no disminuye la altura del asunto y, por otra parte, ayuda a comprender cuán difícil le resultara aquella superación de sí que las representaciones más corrientes del Goethe post-italiano dan como definitivamente purgado.

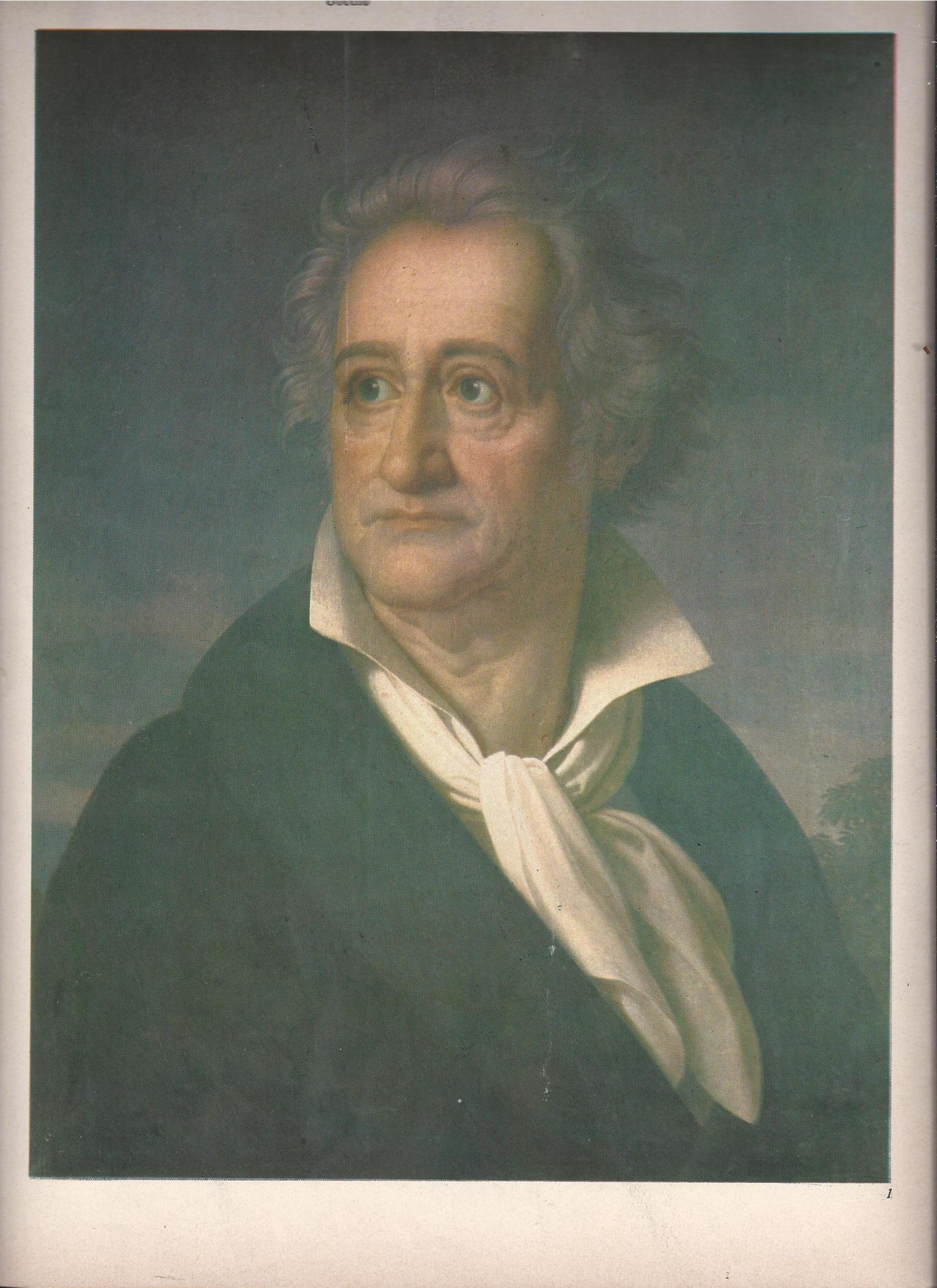
El clasicismo

La acogida que Goethe recibiera en Weimar a su regreso fue muy fría. El resentimiento aún vivo por su fuga, la indignación que siguió a la aparición de las *Elegías romanas*, tan sensualmente paganas, el escándalo suscitado por su relación con Christiane, la modesta florista a la que llevara a su casa y, mucho después, terminó por desposar, lo encerraron en una especie de aislamiento que él mismo acentuara con el abandono de numerosos cargos cubiertos anteriormente. Mucho más grave que el social fue el aislamiento espiritual en el que Goethe se halló, justamente en el momento en que la gran transformación experimentada requería la necesidad de participación y de una común profundización crítica. Es cierto que Chistiane supo darle las alegrías del amor y de la familia, pero desde el punto de vista espiritual no podía ofrecerle nada, y la ruptura de la antigua relación con la señora von Stein dejó un hueco que nadie

parecía poder colmar. En el camino elegido Goethe se hallaba efectivamente solo, en una Alemania que vivía aún de los últimos, pero nada débiles, ecos del *Sturm und Drang*: una situación que contraponía a la indolencia de él por aquello que personalmente consideraba un capítulo cerrado y liquidado, la desilusión de quien habiéndolo amado como autor del *Werther* y del *Götz*, no lograba perdonarle la "traición" neoclásica. Hasta el curso de la historia parecía querer desmentir sus convicciones, irrumpiendo con el caos de la Revolución en la armónica evolución que él reconocía ya como única ley del desarrollo natural, individual y social. En este desolado terreno la poesía se rehúsa a florecer y, forzadas al estado de teoría, las normas estéticas inferidas del arte antiguo se transforman gradualmente en cánones abstractos y perentorios, condenando así desde su nacimiento al clasicismo germano a ser una posición con respecto al arte antes que una forma de arte propiamente dicha: el empeño programático que Goethe y Schiller, más tarde, pondrán en el sostenimiento de sus propios criterios artísticos contra la corriente romántica, no sólo prevalecerá sobre los resultados concretos, sino que será un testimonio poco más que personal en el seno de la dirección opuesta seguida por la nación. En Goethe especialmente, el sentimiento de ser incomprendido, al sumarse a la dolorosa y casi culpable conciencia de su propia momentánea aridez poética al regreso de Italia, desencadenó una especie de reacción defensiva en la que se fijaron aquellos caracteres negativos, revelados luego con tanta enérgica indignación por las nuevas generaciones: la indiferencia, velada por el desprecio, por todo lo que se desprendía de su visión de las cosas (basta recordar su incomprensión ante la música de Beethoven y la poesía de Hölderlin y Kleist) y el rechazo de la actualidad (tan trastornada) para refugiarse en el mundo del pensamiento y sobre todo de la ciencia, que por otra parte logra integrarse cada vez menos con la melancolía lírica, como todavía ocurría en la *Metamorfosis de las plantas* (1798) y en la *Metamorfosis de los animales* (1799), para transformarse en una actividad de investigación progresivamente más unilateral y pedante.

Ahora, vista en la perspectiva de todo el itinerario goethiano, esta involución no carece tampoco de motivaciones positivas, ligándose a la amplitud de un espíritu demasiado vasto para no contradecirse, mientras que el simple hecho de saber cuáles y cuántas otras obras maestras nos daría todavía relativiza automáticamente a nuestros ojos la crisis de los años post-italianos. Pero en efecto, la misma fue gravísima. Goethe había pasado los cuarenta años y desde hacía por lo menos quince estaba acostumbrado a gozar de un éxito y de una popularidad que se alejaban de él justamente cuando, con un esfuerzo que jamás sería repetible, había renovado desde sus fundamentos su propio credo humano y artístico. Por ello la amistad con Schiller, espíritu de rango similar si no de naturaleza similar, representa un hecho que se eleva de la esfera de lo fortuito para adquirir (como antes lo fue el encuentro con Herder) el significado de una intervención providencial, cuyo fin es ni más ni menos que el contenido en el conmovido agradecimiento de Goethe: haberlo convertido nuevamente en poeta. Sobre los caracteres, las divergencias, la influencia recíproca de los dos grandes amigos se ha hablado muchísimo; también (como Nietzsche) que el binomio Goethe-Schiller ni siquiera debe proponerse, tanto menos con el peligro de que los alemanes lo modifiquen en Schiller-Goethe. En su lapidaria formulación, la proposición de Nietzsche contiene al menos dos verdades: objetivamente, la distancia que separa al innato instinto poético de Goethe del empeño constante de la voluntad y de la reflexión tensas al máximo con el cual Schiller, que no era poeta, pudo a menudo llegar a serlo; subjetivamente, la preferencia que la gran masa de los alemanes le diera a este último, especialmente en la primera mitad del Ochocientos, cuando se vio en él la encarnación de la idea-guía del siglo, la democrática y nacional. En lo que respecta a esta segunda comprobación, el tiempo ha vuelto a poner a ambas figuras en su justa perspectiva, aunque todavía ocurra que la "moralidad" de Schiller se contraponga al "hedonismo" de Goethe. Acerca de la diferencia de sus naturalezas, el mismo Schiller se refirió primero en la carta de agosto de 1794, y luego, más ampliamente, en el ensayo *Sobre la poesía ingenua y sentimental*, donde ambos modos de sentir a la poesía son analizados en su diversidad, que se convierte en complementariedad en vista de un arte futuro, capaz de fundir la espontaneidad de uno con la reflexión crítica del otro. Sin embargo, no es ciertamente en el plano de la especulación abstracta que se puede medir la importancia de la amistad con Schiller. Por el contrario, ya se ha dicho que la incesante teorización de los dos amigos sobre la esencia y los caracteres del arte —en el epistolario tanto como en las revistas publicadas conjuntamente (*Horen*, *Musenalmanach*)— terminó por acentuar la involución del clasicismo goethiano hacia un rígido academicismo que culminó en obras como la *Hija natural* (que fijaría en sus rasgos universales la tragedia de la revolución francesa) donde, al perseguir la instancia clásica de transfigurar en símbolo lo actual y lo empírico, Goethe pierde por completo el vínculo con la realidad y se expresa en una forma que ya no es noblemente compuesta, como lo deseaba Winckelmann, sino de frialdad marmórea. Sin embargo, Goethe tenía motivos para agradecer al amigo el haberlo devuelto a la poesía, porque en él reencontró al público, y con el público el placer de escribir. Placer que luego, a veces, como en los epigramas de los *Xenien*, era polémica dirigida contra sus contemporáneos que no lo comprendían y con los cuales se muestra feroz, pero que otras veces, bajo el influjo de Schiller que lo entendía como deber moral, se traduce en un esfuerzo por vencer la inercia del momento, retomando el trabajo interrumpido por tantas razones internas y externas. A las solicitudes del amigo debemos, en efecto, la publicación de la gran novela *El noviciado de Wilhelm Meister* que, no por azar, predica justamente el ideal de la acción. De esta novela Goethe ya había preparado una versión en los años que van de 1777 a 1785, conocida bajo el nombre de *Misión teatral de Wilhelm Meister*, centrada en el descubrimiento del teatro como único medio de expresión concedido a un joven burgués en aquella sociedad del siglo XVIII que a la clase media le ofrecía pocas posibilidades de realización que no estuvieran limitadas al campo económico-práctico. El fondo social es el mismo del *Werther*, sólo que su superación no está hipotizada en la trágica revolución individual del genio, por la estructura misma de un arte que, al ser social y sociable como el teatro, permite un intercambio, imposible por otras vías, entre el pensamiento y el sentimiento individual y los de la entera nación.

Esta función formativa y fraternizante del teatro, tanto más importante en un país políticamente fraccionado como Alemania, había sido experimentada por todos los espíritus elegidos del tiempo, comenzando por Lessing, sin que el sueño de un teatro nacional, por otra parte, vehículo de ideas comunes, llegara a realizarse. Al Goethe de la década del 90, el mismo le parecía envejecido, pero sobre todo superado por su misma visión del mundo, en la cual la ilusoria realidad de las escenas no podía representar una solución sino antes bien una evasión de deberes mucho más importantes y concretos. Por lo tanto la *Misión teatral*, reducida a los seis capítulos iniciales de la nueva novela, no es más que la primera etapa de la evolución de Wilhelm, la primera toma de conciencia de sí mismo, que adquiere su valor positivo sólo en el instante en que se la reconoce como tal y, consiguientemente, abandonada. Quien recomienda a Wilhelm que huya del teatro es una misteriosa sociedad llamada "de la Torre", que asumiera la tarea de guiarlo, en forma secreta y por grados, a la completa realización de sí. Por lo tanto, la novela es definida no como pedagógica sino de formación (*Bildungsroman*) en la medida en que el acento no está puesto en el conflicto directo entre el mundo y el protagonista que así llega a una propia experiencia personal, sino sobre las fuerzas sobrenaturales y la univer-



sal normatividad que presiden el desarrollo de un individuo, tomado como representante de toda la humanidad. Por su carácter representativo, Wilhelm no es un héroe ni un genio, sino al contrario, un hombre común ("un pobre perro", dice Goethe), dotado sólo de una gran capacidad para aprender. Gracias a su sensible docilidad, él pasa de la experiencia artística a la religiosa (el capítulo dedicado a las "Confesiones de una bella dama", en el que revive a Susana von Klottemberg) y por fin, mediante el trabajo de la familia, a la inclusión activa en la sociedad que, a diferencia de las dos primeras soluciones personales y periféricas, representa justamente la coronación de la obra pedagógica, al ser el campo en el cual el hombre se afirma como entidad individual y al mismo tiempo como parte de un todo, en el armonioso intercambio de lo particular con lo universal. Esto, que era el fundamento del humanismo goethiano, presupone entonces dos elementos distintos que ya vimos coexistir en sus obras verdaderamente clásicas: la aceptación de la vida en sus precisos límites terrenos, pero también la guía desde lo alto, es decir, lo trascendente, pero que debe ser asumido no para separarnos sino para reforzarnos en la realidad.

Prescindiendo de los elogios estéticos del *Noviciado* (que, con respecto a la *Misión*, ha perdido color y vivacidad pero adquirió una clásica limpidez, sobre todo de lenguaje), su contenido altamente humanitario lo ubicó pronto en el centro de la atención, si no del gran público, de los máximos espíritus del tiempo. Pero mientras Federico Schlegel no hesitaba en definirlo como el tercero de los grandes advenimientos contemporáneos luego de la Revolución francesa y de la *Doctrina de la ciencia*, de Fitchte, Novalis lo acusaba en cambio de ser obra absolutamente prosaica, carente de todas aquellas componentes de la fantasía y de sentimiento que él llamaba "románticas", para expresar más generalmente poéticas. Ahora, en la novela, por lo menos dos de las figuras son francamente románticas, Mignon y el viejo arpista, y sus celebérrimos cantos contrastan con las partes demasiado declaradamente didascálicas justamente como la poesía se opone a la prosa. Pero, al mismo tiempo, el trágico destino que los persigue y los excluye de la realidad es una condena implícita de lo irracional que se encarna en ellos, por lo que el juicio de Novalis conserva su validez, aunque debe tenerse presente que lo que él llama impoético lo es en Goethe sólo en el sentido de que la vida no puede y no debe confundirse con la poesía; lo que fue, en cambio, el error fatal de los románticos, quienes, como severamente observara Croce, a la justa distinción de valor entre la poesía y la vida la sustituyeron por una identidad que no podía llevar más que a la destrucción de una y otra.

El mundo del práctico y consciente obrar que el *Meister* pone como meta de la personalidad madura se cristaliza en imagen ideal en el idilio en hexámetros *Germán y Dorotea* que fue, en términos de popularidad, el mayor éxito de Goethe luego del *Werther*. Exaltado en forma unánime por clásicos y románticos (Schiller veía en él la veta del arte goethiano y germano en general; A. W. Schlegel lo juzgaba obra maestra completa), el pequeño poema debía tanto favor a diversos elementos que eran principalmente, para el público grueso, el contenido sentimental, es decir la historia de amor entre los dolores de la guerra, y la implícita exaltación de la tranquila y sólida burguesía alemana contra el fondo del caos suscitado más allá del Rin por la revolución. Los literatos, a su vez, estaban encantados por la habilidad con la que Goethe había sabido darle tono y continuidad homéricos a un relato tan exiguo, inspirado en sucesos contemporáneos y narrado en una lengua tan diversa de la griega. En efecto, justamente el problema técnico había fascinado a Goethe quien, luego de trabajar en la nueva versión en hexámetros con el poema medieval sobre el lobo (*Reineke Fuchs*) se había sentido inducido por el idilio burgués *Luise* de Voss (óptimo traductor de la *Ilíada* y de la *Odisea*) a medirse con Homero: a continuación de las largas disertaciones con Schiller sobre los caracteres que distinguen los diversos géneros literarios había concluido, con respecto a la epopeya, que la misma podía florecer en nuestros tiempos solamente privada del elemento heroico, es decir, justamente como idilio. Esta visión tan poco histórica, que cree poder reproducir el fenómeno artístico una vez que lo define, en cualquier tiempo y lugar, era fruto del pensamiento normativo de tipo iluminista, en el cual Goethe y sus coetáneos tenían sus raíces. Hoy, obviamente, tal tipo de recreación "en vidrio" contiene en sí misma su condena, por lo que tal vez ninguna de las obras de Goethe aparece tan superada por los tiempos. Ello no quita que el *Germán y Dorotea* represente una notabilísima prestación artística, por la feliz aplicación de los cánones clásicos de los que se derivan la pacata amplitud de la descripción, la armonía compositiva y sobre todo la representatividad universal de los personajes y de los gestos. Que además, a esta obra maestra de estilización le sonriera también el favor popular, era cosa que no podía dejar de divertirle al incomprendido paladín del arte griego, quien observaba irónicamente: "...por una vez he hecho lo que los alemanes deseaban, ¡y ahora están todos contentos!"

Renuncia

La fusión del elemento clásico con el po-

1. Goethe. Pintura de H. Ch. Kolbe, 1826. Frankfurt am Main, Freies deutsches Hochstift-Frankfurter Goethemuseum (Falchi).

En la página 104:

1. Goethe. Dibujo de J. J. Schmeller.

2. Wilhelm von Humboldt. Dibujo de J. J. Schmeller.

3. Bettina von Arnim. Dibujo de J. J. Schmeller.

En la página siguiente:

1. Goethe. Dibujo de K. A. Schverdgeburth, 1831-32.

2. Goethe, silueta, 1829.



1

pular que había determinado el triunfo de *Germán y Dorotea* no estaba destinada a repetirse ni para Goethe ni para la entera literatura alemana en general. Si el primero, en efecto, al proceder en su búsqueda de la belleza absoluta tendía cada vez más a purificarlo de lo contingente y lo local, la nueva poesía romántica se imponía justamente por los motivos contrarios, valorizando el elemento específicamente germano en perfecto sincronismo con el encenderse del sentimiento patriótico ante la amenaza napoleónica. Bajo la presión de la realidad, la "poetización de la vida" que Goethe ya había encontrado sospechosa en los románticos de Jena, se había reducido en términos más concretos: en deseo religioso que en la Iglesia, especialmente en la católica, veía el punto de encuentro entre finito e infinito, y en exaltación de la comunidad popular, en cuyo seno sólo el individuo superaba la conciencia de la fractura. Así había ocurrido que el ideal, una vez proyectado en el futuro, se hubiera trasladado al pasado, en aquel medioevo germánico que era sentido como "romántico" justamente porque estaba nutrido de fuerzas que eran, al mismo tiempo, religiosas y populares. Para agravar el disentimiento con Goethe se hallaba el hecho de que los románticos volvían justamente a sus inicios herderianos (descubrimiento del arte gótico, de la poesía "original") y no comprendían que sus ideas le disgustaban también por esto, como un recaer en aquella confusión de sentimientos de la que se había liberado tras larga batalla. Para precipitar los acontecimientos, también jugó su parte la posición asumida por el grande de Weimar para con los odiados franceses y en particular Napoleón, posición perfectamente coherente, por otra parte, con los conceptos de universalidad y de tolerancia que habían sido los ejes del pensamiento histórico-cultural del iluminismo aun antes del clasicismo goethiano. Afirmando tenazmente no conocer otros límites que los existentes entre barbarie y civilización, Goethe se niega a unirse al coro de los que desprecian a un país al que le debe tanto, así como, de genio a genio, reconoce en Napoleón la impronta del mismo demonio que lo gobierna a él mismo y que convirtiéndolo en instrumento de una fuerza natural, lo sustrae al juicio moral. Pero en los comienzos del siglo que daría curso a todos los nacionalismos europeos, esta posición suya era del todo aislada e impopular. Tampoco Goethe se hacía ilusiones: la prematura muerte de Schiller, al quitarle el último aliado, lo dejaba frente a la triunfal propagación de la poesía romántica en la misma posición, como él dijo, "de Juliano frente al Cristianismo". La resignación que se expresa en esta frase es sólo exteriormente señal de rendición. En realidad, el sexagenario que sabe que ha dejado su impronta en una época que ahora prosigue sin él, descubre

también que el tiempo le ha dejado el don de la sabiduría: absurdo —por innatural— sería oponerse a la ley biológica de crecer y envejecer, pero al sabio le está concedido elevarse sobre la misma adueñándose con un acto de consciente renuncia. Cómo la conquista de esta nueva dimensión coincide con una renovada libertad interior, está demostrado por las obras maestras que Goethe escribe en aquellos años tan sombríos para él: el ciclo de sonetos y sobre todo la novela *Las afinidades electivas.* En el origen de ambos se halla, como hecho biográfico, el cuentro con Marina Herzlieb, de dieciocho años, a quien Goethe había conocido de niña y por la cual se siente atraido, como confesará luego, "más de lo lícito ". Pero la experiencia directa, que desde hacía tiempo ya no era el mecanismo de la escritura, no agota el tema de la poesía, que pronto transforma el caso individual en situación típica y universal. Por lo tanto, como se ha revelado, los sonetos, si bien dedicados a Minna, no están inspirados en ella (tampoco por Bettina Brentano, que reivindicaba este derecho), sino que nacen del reconocimiento de una ley general de la naturaleza que, descubierta en el encuentro de un anciano con la juventud, no puede dejar de coincidir con la renuncia. A esta sabiduría sobrenatural y casi abstracta, fruto de una vida tan intensamente vivida y penetrada que trasnforma ya en adquisición definitiva toda posibilidad emocional, se une luego la sugestión puramente cultural, representada por la forma del soneto, con cuyas dificultades técnicas Goethe deseó medirse. Y la soberana gracia del pequeño ciclo está justamente en la doble victoria del arte sobre la materia ingrata y de la sabiduría sobre el desorden del corazón. Profundizado de manera diversa está el motivo de la renuncia en las *Afinidades electivas,* donde la misma no es más conquista personal del sabio, sino ley de vida demostrada con el rigor de una investigación científica. El título, tomado de la terminología de la química, alude en efecto al fenómeno por el cual algunos pares de elementos, puestos en contacto entre sí, se dividen y se recomponen en formación invertida. Traspuesta al plano humano, esta fuerza de atracción elemental es verificada por Goethe en sus efectos sobre la pareja formada por Eduardo y Carlota, respectivamente enamorados de Otilia y del mayor, sus amigos y huéspedes. Lo determinante es, a los fines de la demostración goethiana, que los cuatro protagonistas son todos almas nobles y espíritus conscientes y que la tentación a la que sucumben proviene del ámbito mismo de la naturaleza. Es por ello que aquí no tiene más lugar el llamado a la "pura humanidad" que en el idealismo de la *Ifigenia* triunfaba sobre una injusta maldición, como por otra parte tampoco la solución puede hallarse en forma simplista en la inclusión en aquel orden superpersonal que es la sociedad (simbolizada en su primera célula, que es el matrimonio), a la que se dirigía Wilhelm Meister al fin de su noviciado. Las dos fuerzas que aquí se oponen, en efecto, la naturaleza y la ley moral, no se enfrentan como el mal y el bien, sino que son los dos términos, igualmente calificados y necesarios, entre los cuales se realiza la entera dinámica de la vida. Por primera y única vez Goethe ha representado, entonces, un drama en el cual la catástrofe no puede ser evitada (como ocurría en cambio en el *Werther* o en el *Tasso,* donde él quería demostrar justamente esta evitabilidad del error), pero se configura en cambio en la situación trágica por excelencia: aquella en la cual el destino hace al hombre culpable sin su culpa. Y si también aquí la final transfiguración de Otilia, luego de muerta, en una especie de santa, mitiga la dureza del desenlace; ello sucede justamente para acentuar esta inocencia que la caracteriza desde el comienzo al fin del relato y que es la inocencia misma de la naturaleza. Pero en el momento mismo en que la naturaleza, benéfica en sí, se encuentra con la ley moral subvirtiéndola con la violencia de su elemento demoníaco, el individuo —que por su esencia participa de una y otra— debe elegir su lugar y calificarse. Eduardo, que es de la raza de Werther y no sabe negarle nada al corazón, sucumbe a la pasión; Carlota y el mayor, como los más conscientes, hallan en la renuncia la propia autonomía espiritual y moral con respecto al destino; pero Otilia, que en su cándido abandono a la vida fue la última en comprender el significado del conflicto, una vez que el mismo se le ha revelado en toda su absoluta implacabilidad en la muerte del niño que se le confiara, le opone un sacrificio igualmente absoluto y se deja morir, sufriendo así el poder de una fuerza dominadora pero arrebatándole luminosamente la victoria moral.

El genio y la vejez

¿Qué es lo que distingue a la vejez del genio de la del hombre común? La sabiduría sola no basta para caracterizarla, ya que es lo que naturalmente aporta no sólo la experiencia sino también aquella disminuida capacidad de reacción que es luego defensa del viaje contra los demasiado violentos conflictos internos y externos. Una sabiduría del tipo de la expresada en las *Afinidades electivas,* que no hesita en mirar en el fondo del abismo del ánimo humano, es diferente: es la prueba de que, como decía el mismo Goethe, a algunas naturalezas geniales les está concedida una "renovada pubertad", en la que aquel fragmento de eternidad que está contenida su entelequia triunfa sobre el poco tiempo concedido a los mortales. La vejez de Goethe, tan dramáticamente desolada por aquel vacío que circundada en forma cada vez más acentuada al gran hombre como el espacio que respetuosamente se deja en torno a un monumento, reflorece a ratos mediante esta renovada juventud, último y espléndido don concedido por los dioses a su favorito. El más feliz episodio de este retorno en el tiempo ocurrió en los años 1814-15, y coincide con un largo viaje por el Rin y el Meno (los lugares de la juventud) y el amor por la inteligente y espiritual Marianne von Willemer, y se expresa en la originalísima poesía del *Diván oriental-occidental.* La síntesis que se expresa en el título va más allá del hecho históricocultural que, con el redescubrimiento de la poesía oriental por los románticos, descubre a Goethe nuevos horizontes, pero es síntesis de toda una existencia, que halla confirmada en las visiones de otro grande, que viviera en Persia más de cuatrocientos años antes, su misma concepción del mundo. Hafis, que en los años en que Tamerlán asolaba Oriente, cantaba la huidiza pero insustituible belleza de la vida, es el Goethe que ignorando las pasiones políticas suscitadas por la época napoleónica, se refugia en la esfera de lo privado y que en la esencialidad de los eternos sentimientos humanos (el amor, la alegría, la melancolía) descubre el mágico acuerdo con la naturaleza, prodigiosamente diferenciada pero siempre una. Todas las barreras caen en la grata aceptación de lo creado: la rosa, la tienda, el escanciador del poeta persa se convierten en símbolos que Goethe recrea para expresar verdades personales (y en esta recreación se halla la diferencia con la simple imitación del modo de proceder oriental efectuada por los poetas románticos) mientras cristianismo y mahometanismo se encuentran en el reconocimiento de lo divino que alienta sobre el todo y hace de cada manifestación de la existencia una forma superior que sobrevive a la muerte.

Lejos de traducirse en escepticismo, la sabiduría se revela como capacidad para tratar con serenidad y alegría de corazón también los temas más profundos y el arte, a su vez, se dilata más allá de los confines de lo bello, aquellos establecidos por las normas estéticas para identificarse con lo verdadero que, en miles de modos diversos, siempre ha hallado de su representación en el espíritu del hombre. Esta es, desde el punto de vista de la expresión, la más grande novedad del *Diván*: que Goethe —el sexagenario, olímpico, clásico Goethe— supo salir del rigor arquitectónico del arte griego para abandonarse al "líquido elemento" de una poesía tanto más fluida y libre, que no teme pronunciar las más profundas sentencias de la sabiduría en la soberana indolencia de una forma lejana de todo artificio, inmediata, mutable, juvenilmente alegre. Es la misma noble riqueza del *Lied* que lo lleva a los propios

orígenes, así como la sugestión de la poesía oriental despierta el eco de los antiguos entusiasmos suscitados por Herder y el amor correspondido renueva una felicidad que parecía prohibida para siempre. Pero justamente en la confrontación con lo que había sido en la juventud se clarifican la potencia y la cualidad del genio goethiano, que de cada etapa de su vida ha hecho una progresiva conquista y que, junto al don de renovarse, tiene la capacidad de sumar las más diversas experiencias. Así el arbitrio formal, que aparenta no solo el *Diván* sino toda la lírica desde la de la vejez a la de la juventud, no es más agresiva toma de posición sino por el contrario, natural expresión de una libertad del espíritu que, sobre la base de adquisiciones ya definitivas, se mueve sin limitaciones o problemas de clase. Aquella identidad del universo con la criatura que el joven había intuido en el tumulto del propio corazón es en efecto para el viejo una irrevocable certeza, de forma que el fenómeno no lo seduce más por su particularidad sino que, poniéndose inmediatamente como símbolo, se incluye orgánicamente en la visión del todo de la que forma parte. Y el amor mismo, este tardío amor que no puede tener futuro, no es experiencia subjetiva sino principio universal que justamente por ello coincide tan perfectamente con la ficción poética: Goethe es Hatem, la amada es Suleika, y la asimilación es tan completa que Marianne (ex actriz y bailarina) logra escribir algunas poesías dignas de ser incluidas en la obra y similares a las del poeta mismo al punto de que no se las distingue de aquéllas.

Si tuviéramos necesidad de una prueba del ánimo goethiano, de su inextinguible capacidad de sentir, podríamos buscarla en la *Elegía de Marienbad*, que en 1823 nace en condiciones diametralmente opuestas a aquéllas, tan felices, que presidieron la escritura del *Diván*. Apenas curado de una gravísima enfermedad que casi lo lleva a la tumba, Goethe se halla trastornado por su pasión por la adolescente Ulrike von Lewetzov y por su negación a casarse con él: todas las conquistas de una vida entera vuelven a ponerse en juego. Inutilmente el poeta busca consolación en la naturaleza, en la ley eterna que asigna a cada época sus alegrías, en la posibilidad de conservar en lo íntimo aquello que la realidad le quita. La sabiduría superior de un espíritu clarividente y pacificado es trastornada por la urgencia del sentimiento que vuelve a expresarse con la conmovedora sinceridad de las confesiones juveniles: "para mi todo está perdido; yo estoy perdido para mi mismo, yo, que era el predilecto de los dioses".

La desesperada conclusión de la *Elegía* (escrita de pronto en la carrera que lo alejaba de Marienbad) fue mitigada más tarde por dos composiciones que se le unieron en la *Trilogía de la pasión (Trilogie der Leidenschaft)*. Pero si la *Reconciliación (Aussöhnung)* invoca la consolación de la música y del recuerdo para el dolor de la separación, la introducción dedicada a Werther tiene un doble sentido; por una parte acentúa la función mediadora y purificadora de la poesía, pero por la otra, con su repetición de las palabras del *Tasso* y el dirigirse a la "sombra tan plana" de Werther, implícitamente denuncia la profundidad de la crisis que, a cincuenta años de distancia, le inspira el mismo sentimiento de desesperada soledad.

Goethe se restableció de la crisis de Marienbad como se había restablecido de la de Werther: las poesías siguientes a la *Elegía* no volverán a tener la tensión dramática de esta última exploración de los abismos del propio corazón. Pero la capacidad de conmoverse que tantas obras de la vejez parecen excluir (primera entre ellas la que siguiera al *Meister*, aquellos *Años de peregrinaje* que en efecto no son una novela, sino una suma de reflexiones y notaciones con objeto didascálico, con intercalación de relatos autónomos), subsiste hasta el fin también en el restablecimienteo, luego de la crisis, de aquella distancia suprapersonal del objeto inmediato. Esta coexistencia de sabiduría e impulso vital, no sólo en su ánimo sino en la estructura misma de la existencia, halla su formulación teórica en las cinco estrofas de las *Palabras primigenias (Urworte)* y en el *Legado (Vermächtnis)*, pero constituye el encanto de todas las grandes obras líricas de la extrema temporada de Goethe que, sólo desde hace poco valorizadas plenamente, afloran luminosas en el "bosque" (*Viëtor*) de una producción formada principalmente por poesías sentenciosas o de ocasión. De *A Medianoche (Um Mitternacht)* que es de 1818, a *El novio (Der Bräutigam)* y a las pocas poesías escritas en Dornburg en 1828, la sugestión misteriosa de estas composiciones de la vejez se halla en la definitiva penetración del secreto de la vida, obtenida no solo por vía especulativa (ya todo ha sido discutido y aclarado) sino también contemplativa, tomando del fenómeno la imagen pura y esencia (de aquí la descripción de procesos elementales como el surgir del sol o de la luna, de aquí la simplicidad de la caracterización), de la que el espíritu extrae luego el significado simbólico con la impensada seguridad de quien se siente partícipe del misterio que va develando. El mágico libro de la naturaleza del cual comenzó a descifrar los signos en Estrasburgo ya está totalmente leido e interpretado pero —y aquí está el secreto de la eterna juventud de Goethe— no ha perdido su fascinación. "La naturaleza —escribe todavía en 1828— tiene de maravilloso que cuando uno se le acerca se torna cada vez más verdadera, . . . siempre nueva, . . . cada vez más profunda".

El "Fausto"

La continuidad que liga la obra de Goethe desde la juventud a la vejez está demostrada tangiblemente por la fidelidad a algunos temas, entre ellos la historia de Wilhelm Meister, a la cual aproxima por tres veces su visión del mundo y, más aún, el drama de Fausto, que cierra su historia artística luego de haber signado sus comienzos.

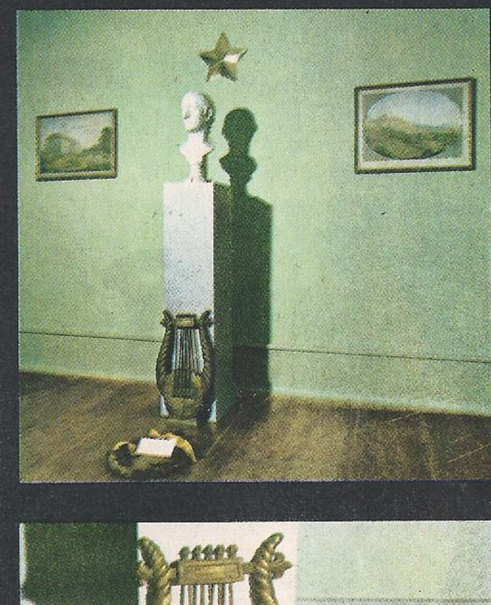
El *Fausto* de Francfort, como se ha visto, estaba totalmente centrado en la tragedia de Margarita: del legendario mago que vendía el alma al diablo y —en la tradición popular como en el drama de Marlowe— terminaba condenado, hay poco más que el monólogo inicial, en el cual el docto expresa su desconfianza por la ciencia, y la evocación del Espíritu de la tierra. En el período de su clasicismo, Goethe agregó otras escenas (caso singular, la gótica "Cocina de la bruja" nació en Roma) y reescribió en versos aquellas primitivas, reuniéndolas en lo que fue publicado luego en 1790 como *Fausto; un fragmento*, y que era tal en la medida en que le faltaba aún el fundamental pacto con el diablo. Las incitaciones de Schiller lo convencieron a retomar el trabajo en 1797 y en una dirección bien precisa, ya que el amigo deseaba por sobre todo que clarificara el significado filosófico que, según su opinión, no podía ser separado del relato. Con la "dedicación" y el "prólogo en el cielo" este valor simbólico de la acción comienza en efecto a precisarse como la prueba de un individuo —representante de toda la humanidad moderna— que, si bien pecando, se acerca a la Gracia divina por virtud de su inagotable aspiración de lo verdadero: si bien esta conclusión no es descrita (la versión publicada en 1808, *Fausto I parte*, también se detiene en la escena de la cárcel), es fácilmente deducible del coloquio entre Dios y Mefistófeles, así como algunas partes no publicadas contienen ya la médula de las posteriores experiencias faustianas, vale decir, su encuentro con Elena. Pero antes de que Goethe retomara el drama transcurrieron dieciséis años y la segunda parte, escrita entre 1825 y 1831, se desarrolló así, fatalmente, de premisas tan diversas de las originales que el poeta sintió la necesidad de subrayar él mismo esta cambiada perspectiva: explícitamente, en las conversaciones con amigos (a Eckermann le explicó que si la primera parte era casi toda subjetiva, en la segunda de subjetivo no había casi nada), implícitamente en el texto, donde Fausto aparece en el acto de despertarse de un largo y benéfico sueño que ha borrado el paralizante recuerdo de la tragedia de Margarita. Las tentaciones a las que a continuación se verá expuesto son esencialmente dos: la belleza y el poder. Pero como, ya en la primera parte, el amor por Margarita se había resuelto en modo di-

1. El monumento a Schiller en Francfort (Falchi).

2. El monumento a Goethe en Francfort (Falchi).



1



3



2



4

3, 4. Sobre un pedestal, en el cuarto donde naciera Goethe el 28 de agosto de 1749, se halla el busto realizado por M. G. Klauer, el escultor de la corte de Weimar, en 1780, luego de la primera representación de Ifigenia en la cual Goethe asumiera el rol de Oreste. Los emblemas, la lila y la estrella, habían sido depositadas sobre el ataúd durante los funerales de Goethe el 26 de marzo de 1832. Frankfurt am Main, Freies deutsches Hochstift-Frankfurter Goethemuseum (Falchi).

verso del proyectado por Mefistófeles, así ahora la unión con Elena —entendida como la idea misma de la belleza, medio visible por el cual el hombre percibe la verdad— representa la más alta conquista del espíritu, destinada a desaparecer en la medida de todo lo que es mortal, pero imperecedera en el recuerdo que deja (el velo de Elena, que Fausto recoge mientras ella vuelve a descender a los infiernos luego de la muerte del hijo Euforión). A su vez el contacto con los poderosos introducirá a Fausto en los problemas del estado moderno y alimentará en él el sueño de una actividad destinada al bien del pueblo. Y sólo en el momento en que, ciego y centenario, creerá próximo el cumplimeinto de su trabajo de saneamiento, él pronunciará aquellas palabras de satisfacción que formalmente le darán la victoria a Mefistófeles pero sustancialmente testimonian justamente aquel amor por la vida que el espíritu negador por excelencia creía haber extinguido para siempre en él. "Vencedor a medias", como lo define Goethe mismo, Mefistófeles será definitivamente derrotado por la Gracia divina que, impulsada por la intercesión de algunos penitentes, entre ellos Margarita, acogerá en el paraíso el alma de Fausto.

En el final, entonces, luego de las largas digresiones que han llevado al protagonista en el tiempo, en los lugares y en las situaciones más disímiles desde las mascaradas renacentistas hasta el sabat clásico al pie del Peneo, desde la invención del papel-moneda a la alquimia de la que nacerá Homúnculus, la fábula se reune con las premisas expuestas en la primera parte y completa aquel significado simbólico que tan caro le era a Schiller. Acerca del mismo, por otra parte, hicieron converger su atención también los primeros intérpretes (Schelling, Hegel, los románticos en general), influyendo así largamente a la crítica alemana posterior: aún hoy Beutler no hesita en definir a *Fausto* como drama religioso, que debe ubicarse en el mismo plano de la *Divina Comedia* como itinerario del alma hacia Dios.

Pero, para comenzar, este significado ideológico (religioso, moral, filosófico) agota sólo el "marco" del *Fausto*, "descuidando la sustancia, que es poética y literaria" (Santoli). Y esta sustancia, que en la primera parte, no obstante la diversidad de los temas está nutrida por una idea unitaria, no podría ser más variada y compuesta en la segunda. El simple hecho de que Goethe haya renunciado a relatar cómo su héroe le arrebata Elena a Plutón, demorándose en cambio en describir el nacimiento de Galatea (la forma humana como coronación del progresivo ordenarse del caos), la aventura de Homúnculus (la entelequia pura, que muere tratando de realizarse físicamente), la masa de sucesos y de personajes de toda la "Noche clásica de Valpurgis", que resume alusivamente tres mil años de historia europea (conflictos entre aristócratas y demócratas en la antigua Grecia, entre César y Pompeyo, entre güelfos y gibelinos y aun entre clásicos y románticos, hasta la aparición de Napoleón, el meteoro que enmudece a todos), demuestra que el anciano se reservaba una extrema libertad en la elección de los temas. No ya, como se dijo en sus tiempos, que él se divirtiera "con tonterías", porque la sabiduría, la profundidad, la belleza son también aquí profusas. Pero, ciertamente, en el enfoque arbitrario de los hechos, en la frecuente ironía, en el gusto por las grandes escenografías que pasan de las fiestas de corte al movimiento de los espíritus beatos en el paraíso, existe todo el placer de quien no solo ha hecho propia la inmensa tradición cultural, sino que sabe también que posee los medios técnicos para representarla en toda su multiplicidad y pasa con soberana maestría de los luminosos tercetos del primer acto al solemne trímetro yámbico de Elena y a la atractiva musicalidad del coro angélico. Y en esta condición de literario tan prodigiosa como testimonio de cultura y de maestría formal, está el límite poético del segundo *Fausto*, evidentísimo en casi todas las acciones bélicas y políticas, pero también en la escena de la salvación final, que en su gracia conciliadora queda bastante por debajo de la dramaticidad de la situación. Por otra parte, el mismo placer (exquisitamente literario) de medirse con todas las formas del pensamiento humano, sumándose a la tendencia conciliadora que es típica del ánimo goethiano, influye también en el contenido ideológico del drama, que es una "obra maestra de ambigüedad" (Heller) en la doble motivación de la salvación, invocada ya como el premio de una búsqueda incesante, o como un inmotivado don divino. En este sentido Nietzsche afirmaba "reirse" del *Fausto*, presunta tragedia que se resuelve en el signo de una religiosa ilusión. En efecto, Goethe, y sobre todo el viejo Goethe, *no podía* escribir la tragedia del espíritu humano porque en su visión del mundo el mismo coincidía con la naturaleza y ésta a su vez no era otra cosa que lo divino. No el irreparable conflicto, entonces, sino otra vez y siempre, la unidad del todo lo que él deseaba representar, por lo que, si hacemos abstracción de la escenografía de visos católicos, la escena final con la elevación al cielo de Fausto representa el mismo proceso que ya ilustrara en *Ganymed*: la integración del yo con el cosmos gracias al eterno, recíproco e incesante movimiento que impulsa el uno hacia el otro y que no es otra cosa que amor.

Fausto nos ofrece así la extrema confirmación de aquella fe que sostuviera a Goethe durante toda su vida y que sustrae su obra de las evaluaciones meramente estéticas o culturales para ubicarla en el plano de un testimonio humano cuya representatividad invita al diálogo y a la participación de todo aquel sensible a su mensaje, que justamente es, en última instancia, un mensaje de amor. Algunos escritos goethianos pueden resultar débiles, otros pueden interesar sólo a los especialistas, pero la validez de su lección se halla tan intacta hoy como ayer porque, como dice Thomas Mann, él no fue tanto un gran poeta como un grande hombre en la forma de poeta.

Bibliografía

La primera edición completa de las obras fue supervisada por el mismo Goethe: *Vollständige Ausgabe letzter Hand*, 1827-30 (40 vols. a los que se agregaron más tarde las obras póstumas). La más completa es la *Weimarer Ausgabe* (*Sophienausgabe*) en 143 vols., editada entre 1887 y 1920. La *Jubiläums-Ausgabe* de E. von der Hellen es de 1902-1907. Entre las más recientes, la *Artemis Ausgabe* cuidada por E. Beutlen (24 vols. 1948-52) y la *Hamburger-Ausgabe* (14 vols., 1948-56), de ninguna manera completa, pero muy bien comentada por E. Trunz. En español, las obras completas de Goethe están editadas en 3 volúmenes por ed. Aguilar; traducción de R. Cansinos Asséns.

Hoy mismo haga el canje de sus fascículos sueltos de **LOS HOMBRES DE LA HISTORIA** por los cuatro primeros tomos encuadernados.

TOMO 1: **EL MUNDO CONTEMPORANEO,** *con las biógrafias de Churchill, Einstein, Lenin, Gandhi, Hitler, García Lorca, Stalin y Picasso.*

TOMO 2: **LAS REVOLUCIONES NACIONALES,** *con las biografías de Lincoln, Darwin, Courbet, Dostoievski, Nietzsche y Wagner.*

TOMO 3: **EL SIGLO XIX: LA REVOLUCION INDUSTRIAL,** *con las biografrías de Freud, Van Gogh, Tolstoi, León XIII, Bismark y Ford.*

TOMO 4: **CRISTIANISMO Y MEDIOEVO:** *con las biografías de Carlomagno, Mahoma, Marco Polo, Francisco de Asís, Abelardo, Tomás de Aquino, Dante.*

Cómo realizar el canje

Usted debe entregar personalmente, y en las direcciones citadas, los siguientes fascículos de LOS HOMBRES DE LA HISTORIA:

Para el Tomo 1: los fascículos números 2, 5, 6, 9, 11, 14, 18 y 23, en perfecto estado, y la suma de m$n 600, $ 6.-

Para el Tomo 2: los fascículos números 8, 13, 15, 20, 22 y 27, en perfecto estado, y la suma de m$n 600, $ 6.-

Para el Tomo 3: los fascículos números 1, 10, 21, 24, 31 y 36, en perfecto estado, y la suma de m$n 600, $ 6.-

Para el Tomo 4: los fascículos números 7, 16, 25, 30, 34, 42 y 43, en perfecto estado, y la suma de m$n 600, $ 6.-

¡En el mismo momento en que usted entregue los fascículos recibirá los magníficos tomos!

Atención: Los tomos están lujosamente encuadernados en tela plástica con títulos sobreimpresos en oro y sobrecubierta a todo color.
Llevan una cronología y un índice general.

Si le falta algún fascículo, diríjase a su canillita; él tiene todos los números.

Todos los MARTES compre LOS HOMBRES de la historia y conserve los fascículos en perfecto estado.
Así podrá seguir canjeándolos y formar con los tomos encuadernados una valiosa Biblioteca de la Historia Universal a través de sus protagonistas.

Próximamente: aparición del quinto tomo.

CANJE POR CORREO

Si usted desea efectuar el canje por correo, deberá enviar los fascículos a

CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA S.A.
Rincón 87 - Capital Federal

Agregue la suma de m$n. 600 - $6 por el tomo y m$n. 100 - $1 para gastos de envío, en cheque o giro postal a la orden del Centro Editor de América Latina S.A.

IMPORTANTE
Como los fascículos deben llegar en perfecto estado, tome todas las precauciones. Envuélvalos en cartón muy grueso o entre maderas o en una caja resistente de cartón o madera. No forme rollos.

Cuando usted tenga los tomos en sus manos, comprobará que ésta es una oferta excepcional que el CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA brinda a

Para realizar el canje personalmente, diríjase a:

CAPITAL
Librería GONZALEZ - Nazca 2313
Librería JUAN CRISTOBAL - Galería Juramento - Cabildo y Juramento - Loc. 1, Subsuelo
Librería LETRA VIVA - Coronel Díaz 1837
Librería LEXICO - J. M. Moreno 53
Librería DEL VIRREY - Virrey Loreto 2409
LIBROS DIAZ - Mariano Acosta 11 y Rivadavia 11440 - Locales 46 y 47
Librería PELUFFO - Corrientes 4279
Librería SANTA FE - Santa Fe 2386 y Santa Fe 2928
Librería SEVILLA - Córdoba 5817
Librería TONINI - Rivadavia 7302 y Rivadavia 4634
VENDIAR - Hall Constitución
Centro Editor de América Latina - Rincón 79/87

GRAN BUENOS AIRES

Avellaneda
Librería EL PORVENIR - Av. Mitre 970

Húrlingham
MUNDO PLAST - Av. Vergara 3167

San Martín
Librería DANTE ALIGHIERI - San Martín 64 - Galería Plaza

Villa Ballester
Librería EL QUIJOTE - Alvear 280 - Galería San José - Loc. 7

INTERIOR

BUENOS AIRES

Bahía Blanca
Librería LA FACULTAD - Moreno 95
Librería TOKI EDER - Brown 153
LA CASA DE LAS REVISTAS - Alsina 184

Garré
Ramón Fernández

La Plata
Librería TARCO - Diagonal 77 - Nº 468

Mar del Plata
Librería ERASMO - San Martín 3330
REVISLANDIA - Av. Luro 2364

Pergamino
PERGAMINO EDICIONES - Merced 664

CATAMARCA
MAURICIO DARGOLTZ - Rivadavia 626

CORDOBA

Coronel Moldes
CASA CARRIZO - Belgrano 160

CORRIENTES
LIBRERIA DEL UNIVERSITARIO - 25 de Mayo, esquina Rioja

CHACO

Resistencia
CASA GARCIA - Carlos Pellegrini 41

ENTRE RIOS

Paraná
EL TEMPLO DEL LIBRO - Uruguay 208

Concepción del Uruguay
A. MARTINEZ PIÑON - 9 de Julio 785

MENDOZA
CENTRO INTERNACIONAL DEL LIBRO - Galería Tonsa - Loc. A-26

MISIONES

Posadas
Librería PELLEGRINI - Colón 280 - Local 12 y 13

RIO NEGRO

Gral. Roca
QUIMHUE LIBROS - Tucumán 1216

SALTA
Librería SALTA - Buenos Aires 29

SAN JUAN
Librería SAN JOSE - Rivadavia 183 - Oeste

SANTA FE

Rosario
Librería AMERICA LATINA - Galería Melipal - Loc. 10 - Córdoba 1371
Librería AIRES - Entre Ríos 687
Librería LA MEDICA - Córdoba 2901

Santa Fe
Librería COLMEGNA - San Martín 2546
LIBRETEK S. R. L. - San Martín 2151

Rafaela
Librería EL SABER - Sarmiento 138

SANTIAGO DEL ESTERO
Librería DIMENSION - Galería Tabycast - Loc. 19

TUCUMAN
NEW LIBROS - Maipú 150 - Local 13



Centro Editor de América Latina